NICOLAE MANOLESCU

Teme 3

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

NICOLAE MANOLESCU

TEME 3

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Quel démon que celui de l'analogie abstraite ! Vous savez comme il me tourmente quelquefois !

Paul Valéry

Scanned with OKEN Scanner

APE ADÎNCI

Primele naraţiuni ale Hortensiei Papadat-Bengescu sînt departe de a sugera anvergura viitoarelor ei romane şi doar puţine pagini nu ni se par desuete. Primirea de către critică e contradictorie, de la început. Destul de rezervat în fond, E. Lovinescu notează „sentimentalismul feminin", preocuparea exclusivă de sufletul femeii, iar Tudor Vianu obiectează lipsa sensului (în *Sfinxul*). G. Ibrăileanu era mai favorabil : „Nu există un alt scriitor care să epuizeze cu atîta necontenită noutate materia unui subiect... Este drept că uneori simţi nevoia să te înarmezi cu o lupă ca să poţi distinge bine contururile — atît de mult se îmbulzesc impresiile şi nuanţele..." Mai tîrziu, Anton Holban şi Felix Aderca vor arăta un mare entuziasm pentru formula acestor proze, în vreme ce G. Călinescu, mai prudent, va remarca stilul „vaporos" şi divagant poetic. Un lucru este sigur, recitind literatura de debut a romancierei : afectarea lirică a sentimentalismului, aspectul de jurnal monden superficial, plin de toate convenţiile genului ţin de un gust al timpului şi îmbătrînesc vizibil aceste scurte naraţiuni, care, doar în rare ocazii, vestesc creaţiile de maturitate.

Marea şi *Femei, între ele* prezintă încă oarecare interes. *Marea* (dincolo de pretextul naiv al corespondenţei descoperite într-o carte) constituie un album de senzaţii şi imagini, din care se poate extrage o experienţă a lumii dez-

Scanned with OKEN Scanner

văluită exclusiv prin simțuri. O obsesie a vitalității și puterii, a voluptății corpului și a formelor fizice se dezvoltă paralel cu una a decrepitudinii și a morții. Imagini contrastante se succed: corpuri tinere, viguroase, bucuroase de atingerea mării și a nisipului fierbinte, alături de spectacolul grotesc al celor două bătrîne care se scaldă, aruncîndu-și apă peste pielea flască; gestul puternic al brațului care aruncă frînghia în jurul stîlpului („frînghia aceea s-a încolăcit pe după trunchiul meu ca un șarpe și lațul l-am simțit după gît, așa cum simți că te leagă funiile vieții de stîlpul destinelor") și chipul sinucigașului; petrecerea lumii pe plajă, amestec de frivolitate și beție a simțurilor și convoiul funebru care traversează stațiunea. Între acești poli, se consumă toată experiența. Estetizarea forței fizice are la origine pe D'Annunzio, pe care prozatoarea îl citise, iar finalul arată influența proaspătă a lui Nietzsche.

Femei, între ele, fără valoare a intuițiilor, mai degrabă comune, conține, în mic, schema romanelor ulterioare. Patru femei se întîlnesc întîmplător pe terasa unui hotel dintr-o stațiune climatérică și își istorisesc aventuri inocente (dragoste pasagere exprimate prin schimburi de priviri). Lipsa de subiect și de evoluție, caracterul static de conversație mondenă, colportajul subtil — acestea vor forma originalitatea romanelor. Povestitoarea fără nume de aici este Mini din *Fecioare despletite* și din celelalte cărți, martor discret al evenimentelor altora, fără existență proprie: „Nici eu nu găsesc nimic de povestit (declară ea); dar eu sînt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență." *Fecioare despletite* nu va fi, în esență, decît romanul Lenorei așa cum îl recompune Mini din intuiții și informații accidentale: circulînd între Lina, Nory și casa Halippilor, Mini, mai puțin inițiată decît orice alt

Scanned with OKEN Scanner

personaj în secretele dramei ce se consumă, reunește ca într-un joc de puzzle piesele disparate. Romanul se limitează la cunoștințele (supozițiile, ipotezele) acestui personaj și își mută necontenit centrul pe locul unde se află el. Povestitoarea din *Femei, între ele*, ca și Mini, provoacă mărturisirile altora și le strînge într-un focar.

Apoase, abundent lirice, rău scrise sînt celelalte narațiuni (*Lui Don Juan...*, care-i plăcuse lui E. Lovinescu, n-are absolut nici o consistență) din *Ape adînci* și din *Sfinxul. Femeia în fața oglinzei* reprezintă pragul de sus al acestui gen de literatură și a rămas ca un termen obișnuit de referință pentru proza subiectivă feminină ce se confundă cu jurnalul intim. Eroina, Manuela, surprinsă la vîrsta primei iubiri, este caracterizată astfel: „Manuela nu știa de ea însăși nimic. Nici despre oameni nu știa mult. Dar purta în ea neliniștile unei alte meniri, tulburătoare și inconștiente: își purta «femeia»". Iubirea e, pentru Manuela, o pură chemare a sîngelui tînăr, o dorință care se exercită asupra unui obiect întîmplător. Interesante sînt trăirile (foarte nuanțate) ale acestui suflet inconștient care încearcă să se revele lui însuși. Micul roman constă în transcrierea celor mai diverse senzații, impresii și stări. Toaleta fetei este o pagină de finețe: „Încercă un pieptene șerpuit cu briliante mărunte ca o pulbere — și cu perle; și îl schimbă în două-trei feluri. Nu venea bine. Altul lat, înalt, cu un păun de smalțuri încrustat pe celuloidul verziu, completa minunat stilul bizar al pieptănăturii — cîteva fire care lunecau pe ceafa goală. Acum capul era gata. O centură mică de elastic îi slujea de corset... Ciorapii lunecară repede pînă sus. Pantofii o strîngeau parcă puțin, deși nu erau mici, dar piciorul se desfătase toată ziua în sandala de casă. Trase peste cap cu grijă un tricou de mătase roz, care în mînă părea cît o mănușă și în care încăpea întreagă. Acum era ca un băiat cu liniile nițel prea curbe. Se plimba așa serios de

Scanned with OKEN Scanner

colo pînă colo ; printre ace, pudră, piepteni, aruncate pe toate mesele, rufe azvîrlite pe scaune. Din toate se exala o respiraţie uşoară şi călduţă, puţin precipitată. Un mic palpit de viaţă.“ Alt moment este baia, altul, visarea confuz erotică, lingoarea nedesluşită. Nu lipseşte efortul de a descrie obiectiv lumea din jur : capitolul *Strada* conţine un caleidoscop foarte viu de imagini. Sensul cărţii este tocmai sugerarea deşteptării la viaţa adevărată a fetei, care sfîrşeşte prin a sparge oglinda (simbol al narcisismului puberal) : „Puse încet ovalul adormit al oglinzii cu mîner de os pe abanosul clavirului, ca o cruce pe sicriu. Nemaiavînd ce oglindi în jucăria spartă, i se păru că nu are ce mai cerceta în oglinda sufletului. Atunci femeia fără de oglindă, cu o privire stîngace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur.“ Stilul e mai potrivit pentru epică, mai închegat decît în naraţiunile anterioare, cu o detaşare elegantă şi cu o cadenţă de ample comparaţii care ne îndreaptă spre Proust (probabil încă necunoscut romancierei, dar pe care, printr-o afinitate obscură, îl presimţea) : „În epocele ei de pustiu, era ca una din acele vegetaţii făcute să se urce pe un reazăm şi care, fără de acest reazăm pentru care le e creat organismul, zac în suferinţă, şerpuindu-şi în durere şi în vid inelele îmbrăţişării, pe cînd sucul lor zadarnic îşi trage dîra lipicioasă de-a lungul unui drum străin. În epocele cînd sufletul ei se dăruia, simţea puful dezmierdător şi cîrligele tari ale afecţiunii, uneori ca o mîngîiere şi o ondulare, altori sugînd şi încleştîndu-se cu toată puterea acaparării şi durînd-o din încordarea lor ; iar dacă i se zmulgea sprijinul în jurul căruia trăise acea înfăşurare care era noima ei, ca şi acele plante, nu se dezlega treptat pe curbele aceluiaşi drum, ci cădea dintr-o dată, şi sufletul ei păstra, în golurile lui inelate, forma trupului de care fusese zmuls şi, pe locurile zmulgerii, răni nevindecate.“

Scanned with OKEN Scanner

Mai puțin discutate decît *Ape adînci*, *Femeia în fața oglinzei* etc., volumele din 1925 și 1927 intitulate *Romanța provincială* și *Desenuri tragice* sînt totuși superioare și fac tranziția spre romane (*Fecioare despletite*, dealtfel, este din 1926). Primul lucru care se constată este mai marea obiectivare epică a autoarei. Persoana întîi a narațiunii a fost în general eliminată. Povestirile sînt instantanee din viața provincială. O parte din motive, atmosfera, personajele, nu diferă de schițele de dinainte de război ale lui Brătescu-Voinești, D. Anghel, Emil Gîrleanu ori I. A. Bassarabescu. O lume care lîncezește, se plictisește, moare. *Cucoana Ileana* compune (cu perfectă stăpînire a mijloacelor) portretul unei bătrîne și discrete doamne, a cărei viață s-a stins treptat ca aceea a unei plante. *Duminici fericite* este istoria, ușor naivă, a unei fete care iubește și al cărei iubit o anunță pe neașteptate că se va însura cu alta. *Vecinătate* ne întoarce la stilul din *Ape adînci*. *Sărbătorile în familie* n-are încă nimic din consistența romanelor, semănînd cu o eboșă.

Nou este, în cîteva din aceste bucăți, unghiul de vedere. În *Fetița* sau *Sînge*, perspectiva aparține unui copil de nouă-zece ani. Oamenii și evenimentele suferă în felul acesta o deformare particulară în care recunoaștem îndată procedeele unei anumite proze (Virginia Woolf, mai ales). Amănuntele sînt dilatate, lucruri aparent nesemnificative trec pe primul plan, structura narațiunii o repetă pe aceea a obsesiei. Odată cu vechea perspectivă, se înlătură multe din convențiile ei. Priceperea adultului e mai funcțională și mai comună decît a copilului ; dar copilul are o intuiție mai profundă a unor fapte. Ceea ce obține Hortensia Papadat-Bengescu prin schimbarea de optică e o cale mai dreaptă spre realul psihologic, o priză mai bună la viață, la palpitul secret al ființei. Realitatea, în *Fetița*, de exemplu, are o densitate inextricabilă și ciudată în care senzațiile

Scanned with OKEN Scanner

și obiectele se amestecă și neștiute fluide străbat din aerul înconjurător, din lutul încins, în trupul copilului. Cutare scenă e un adevărat poem al acestei comunicări oculte cu natura, relatat însă din unghiul fetei care trăiește cu surprindere modificările din propria ființă, misterioasa activitate senzorială: „Trupul ei firav, cu pielița subțire, peste oscioarele delicate, abia rotunjite de aluatul crud al cărnii, nu opunea nici o rezistență, nici o opacitate, era ca și transparent pentru schimbul dintre fluidele exterioare și cele interioare. De la lutul, răcorit numai la suprafață de boarea nopții, se urca în ea aburul fierbinte și adînc al pămîntului, și o învăluia, o străbătea. Pămîntelul ei sta acolo culcat, cum era și pămîntul, și una cu taina lui. Resimțea anevoie din răsuflarea lui apăsătoare. Dar ceea ce știa pămîntul despre substanța și menirea lui fecundă, ea nu știa. De aceea era neliniștită ca de o boală misterioasă." În *Camera de închiriat* unghiul senzorial se menține, deși naratoarea nu mai e un copil. Cu timpul, Hortensia Papadat-Bengescu va învăța să folosească acest stil al senzației și în romane. Eroinele care povestesc vor avea mereu un soi de existență vegetativă, de plante, o pasivitate devenită mod de receptare privilegiată a impresiilor. (În *Cameră de închiriat* este o tînără ce pare sălbatică în timiditatea ei, cu nimic mai adaptată la viață decît fetița din *Sînge*, o infirmă, deci.) Mini va intui, în *Fecioare despletite*, declinul Halippilor, cu mult înainte de a ști ceva pozitiv, prin senzația de fanare pe care i-o dă pielea de pe brațul Lenorei, în prima vizită la moșie. O asprime a obiectelor și a aerului, o sicitate curioasă îi semnalează lentul proces de alterare vitală care se produce. Observația începe să aibă pe alocuri un spirit medical. Lumea pare pusă sub microscop, în așa fel încît să se vadă toți porii. Amănuntul fiziologic grotesc nu e nici el ocolit (în *Romanță provincială* se sugerează o legătură nelămurită între un tînăr tu-

Scanned with OKEN Scanner

berculos și o femeie mult mai în vîrstă, obeză și diformă), după cum boala, în forme mai mult sau mai puțin clinice, devine o împrejurare comună. Deocamdată, în cîteva din povestiri, toate aceste modificări în substanța scrisului prozatoarei sînt abia sesizabile, dar ele anunță modernitatea structurală a viziunii epice din ciclul *Halippa.* Chiar în timpul în care apar *Ion* sau *Întunecare*, și se pune temelia romanului nostru social, nuvelele Hortensiei Papadat-Bengescu pregătesc o altă cale a prozei, surprinzătoare și modernă, în care se reflectă „apele adînci" ale conștiinței.

România literară, 48, 1972 și 14, 1973

Scanned with OKEN Scanner

SIMPLE SPECULAȚII CU MORALA LA URMĂ

Revista *Manuscriptum* a publicat în primul ei număr din 1975, consacrat în parte lui Eminescu, o fotografie necunoscută a poetului, a cărei autenticitate a supus-o discuției unor istorici literari și oameni de cultură. O nouă fotografie a lui Eminescu ? Iată un lucru ce ne stîrnește cel mai viu interes, dat fiind că, se știe, posedăm doar patru imagini incontestabile ale autorului *Luceafărului*, alte două fiind „apocrife". Fotografia, comunicată de documentarista Maria Polojințev de la Biblioteca Centrală de Stat, a fost descoperită într-un album de familie ce a aparținut lui Iacob Negruzzi. Ar fi fost executată, judecînd după ștampilă, în atelierul celebrului fotograf Franz Duschek, aproximativ în 1881. Cineva a scris pe verso : Mih. Eminescu. Ne este înfățișat un bărbat robust și relativ înalt (Eminescu era scund), în jurul vîrstei de 35 de ani, sprijinit de un scrin, și îmbrăcat într-un costum de călărie („în tradiția studențimii române de la Universitatea din Viena și de la alte universități germane", după opinia unuia din specialiștii consultați de *Manuscriptum*), cu cizme înalte, cu o pălărie potrivită costumului ținută în mîna dreaptă și cu un, probabil, monoclu ce atîrnă pe pieptul vestonului.

Din cei întrebați, Al. Dima, Al. Philippide și Dan Simonescu afirmă că bărbatul este M. Eminescu. Șerban Cioculescu și Augustin Z. N. Pop sînt de părerea contrarie.

Scanned with OKEN Scanner

D. Murărașu nu se pronunță categoric. Iorgu Iordan crede a fi vorba de Ion Slavici, iar D. Vatamaniuc, dacă am înțeles bine, identifică în ciudatul personaj pe Gheorghe Eminescu, fratele mai mare al poetului.

Desigur, cum se vede chiar din împărțirea aceasta a opiniilor, un răspuns clar e greu de dat. Bărbatul din fotografie este și nu este Eminescu. Capul, fruntea largă, nasul, lobul urechii, gura, chiar și expresia sînt destul de „eminesciene". (Are dreptate Maria Polojințev să se întrebe : cine din rudele lui Iacob Negruzzi, căci e un album de familie, ori dintre junimiștii apropiați, să fi semănat atît de bine cu poetul încît să fi indus în eroare pînă și pe acel membru al familiei care a scris pe fotografie numele ?) În schimb, costumul e neverosimil și a frapat pe toți comentatorii. „Nu-l văd deloc pe poetul *Luceafărului* poeziei noastre — rezumă Ș. Cioculescu impresia aproape generală — în costum de călărie și cu monoclu..." S-ar zice că dacă fotografiile anterioare au fost contestate fiindcă cel fotografiat nu semăna îndeajuns cu Eminescu, aceasta, din contra, e contestată fiindcă Eminescu nu seamănă cu bărbatul din imagine. Nu fac un joc de cuvinte : ne e greu să acceptăm pe un om atît de serios și de, cum să zic, astral, ca Eminescu în costum de călărie. Dar, fără a trage eu însumi o concluzie, cred că obiecția aceasta poate fi înlăturată. Totul în fotografie indică „poza". Bărbatul, îmbrăcat ca pentru o împrejurare anume, se află în atelierul fotografului. Scrinul și draperia trasă, din stînga, peretele ca un paravan din fundal sînt un decor. Mai mult, bărbatul nu este încruntat („privirea încruntat hotărîtă nu este a meditativului, contemplativului poet", crede D. Murărașu), ci simulează încruntarea. Buza inferioară are o încordare artificială ce sugerează un zîmbet reținut. E ceva afectat prin urmare, în costum, ținută și expresie, dar, dacă ne gîndim că fotografia e de atelier și făcută probabil ca o glumă, cu vreun

Scanned with OKEN Scanner

prilej oarecare, aceste detalii s-ar explica. Mi se pare, chiar, că aspectul cel mai interesant al discuției acesta și este : nu dacă avem de-a face cu adevărat cu un portret al poetului (cum vom dovedi-o vreodată categoric ?), ci dacă ne putem imagina pe Eminescu într-o astfel de postură. Dacă ne putem învinge prejudecata. Gravul, solemnul Eminescu era capabil oare de mici farse sau jocuri ca acesta ? Avea el vreme și dispoziție să se rupă de multele proiecte ce-i umblau prin cap, de jurnalistica absorbantă, de hărțuielile de tot felul, spre a „poza" lui Franz Duschek ? Și de ce ar fi făcut-o, cu ce ocazie ? Nu-i exclus ca cei ce l-au îndemnat să se deghideze să fi fost junimiștii, mulți din ei pretîndu-se cu ușurință la glume ; mai ales că fotografia a nimerit la Iacob Negruzzi. În ce mă privește nu zic nici da, nici nu. E o enigmă aici a firii poetului, sau un hazard care a voit ca un necunoscut să aibă aproape chipul lui. Nu cred că cineva ne va convinge vreodată de una ori de alta. Dar interesul nostru rămîne întreg, căci, dacă nu e loc pentru multe argumente științifice, e loc în schimb pentru puțină psihologie eminesciană.

România liberă, 18 febr. 1975

Post-scriptum. S-a dovedit ulterior că bărbatul din fotografie *nu era* Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

PROZATORI DE ALTĂDATA

Socotit de Paul Cornea în *Originile romantismului românesc* drept „principalul autor romantic al Moldovei în deceniul al patrulea“ (al secolului trecut), C. Negruzzi este, în ansamblul operei lui, deopotrivă un clasic, cunoscător al prozei secolelor XVII şi XVIII, dar şi al lui Balzac ; al literaturii din Renaştere, dar şi al „fiziologiştilor“ şi realiştilor de după 1840. Atît romantismul, cît şi clasicismul lui se cuvin rediscutate. Să începem prin cîteva analize sumare.

Întîile nuvele (*Zoe*, *O alergare de cai*) sînt romantice mai ales în subiect. V. Ghiacioiu, mi se pare, a inventariat motivele provenite din proza romantică, de care însă (lucru luat mai rar în considerare) C. Negruzzi se detaşează chiar de la început. Estetica lui e deja în *Zoe* foarte nuanţată în raport cu romantismul. Într-un loc vorbeşte de „hotărîrea ce am luat de a spune adevărul în toată simplitatea sa“. Subiectul nuvelei fiind romanţios şi sentimental, plin de clişeele epocii, tonul naratorului apare ca voit neadecvat, introducînd fie o notă de constatare rece-ilustrativă în comentariu („Iată o întîmplare ce va arăta în ce fel iubea tînăra copilă“), fie o explicare medicală a unor fapte („— Şi de ce boală a murit Iancul B... ? întreba, după trecerea de opt luni, tînărul cu sprincene negre pe un doctor. — De o straşnică inflamaţie de crieri... Aş fi putut face o frumoasă

disertație asupra boalelor ce se încuibă în cap"), care pare a arăta o cauză clinică a grozavului incendiu pasional ce mistuie pe toți protagoniștii. În *O alergare de cai*, alternează două registre stilistice. Unul îl găsim în povestirea doamnei B., despre dragostea nefericită dintre Olga și Ipolit ; al doilea, în povestirea ce servește de cadru, a relațiilor dintre aceeași doamnă B. și narator. Prima povestire e melodramatică și bogată în scene tari, în lacrimi și blesteme fatale. Autorul pretinde a o reda întocmai cum a auzit-o, căci „istoria unei femei, spusă de o femeie, are un farmec deosebit". El procedează deci cu obiectivitate, transcriind ce a notat. Intervine, apoi, pe parcurs, curmînd mereu elanul romanțioasei povestitoare. Doamnei B. declarînd, de exemplu, că, în fața tragediei Olgăi, a luat „hotărîrea de a nu iubi niciodată', autorul îi taie vorba cu o întrebare : „Și ai putut lua o asemenea sumeață hotărîre ?" Mai mult : scriitorul preferat al doamnei B. fiind Balzac, am avea cuvînt să credem că este cu atît mai mult al lui Negruzzi însuși, dacă nu ne-am gîndi la Mérimée din Corespondență, înclinat spre tabloul de moravuri — cînd zugrăvește lumea mondenă a hipodromului, Iașul de după sinistrul din 1827, costumele și obiceiurile epocii, și batjocorind (prin citate !) stilul galant al cavalerului de Florian. Cel mai clar apare procedeul contrapunctului în capitolul final unde, „decepționat" în iubirea lui pentru doamna B., ce se dovedise o ușuratică, naratorul rescrie, cu o mare ironie, romanul nefericirii erotice dintr-un unghi parodic. Dacă subiectul predilect al tragediei burgheze este, după Auerbach, „seducerea unei inocente", C. Negruzzi recurge în primele lui nuvele la el, dar mai cu seamă spre a-l lua în derîdere, așezînd situațiile tipice într-o ramă ironică.

Povestirile următoare (*Au mai pățit-o și alții*, *Toderică*) actualizează subiecte ale nuvelei italiene din Renaștere (a remarcat G. Călinescu), pe urmele lui Mérimée, de pildă,

Scanned with OKEN Scanner

din care *Toderică* s-a dovedit a fi tradusă cu oarecare libertate în detalii. Faptul nu trebuie să ne mire, dacă ne amintim că Auerbach leagă nuvela Renașterii de proza secolului XVIII, ambele fiind „clasice" în alt înțeles decît acela dat cuvîntului în epoca lui La Bruyère. Clasicismul lui C. Negruzzi nici nu este acela al autorului *Caracterelor*, cum s-a susținut adesea, ci mai apropiat de al unui memorialist ca Saint-Simon, ceea ce permite asemănările cu Boccaccio, fiindcă se introduce observația directă în locul tipului canonic. La Bruyère e moral tipizant, Saint-Simon anunță pe memorialiștii secolului următor, pe „fiziologiști", el e, ca și C. Negruzzi, un „realist", în sensul că-și împrumută modelele din realitate. Dogmatismului clasic labruyerian îi iau locul o portretistică vie și pitorească, un scepticism ironic, care vine din experiență, nu din reflecție generală. Acest spirit realist corectează la C. Negruzzi (și apoi la V. Alecsandri și ceilalți) excesele romantice. Ei nu sînt încă scriitori realiști în accepția pe care o va da cuvîntului proza noastră din ultima parte a secolului XIX, dar au bunsimț și o cultură literară orientată spre omul concret și spre anecdota socială. G. Sion, care e un autodidact, ca și N. Filimon sau D. Bolintineanu, va acorda mai mult credit rețetei „romanțului" ce făcea ravagii, de la *Manon Lescaut* prin *Werther* pînă la Hugo și la mărunții romancieri sentimentali din prima jumătate a secolului XIX. Cultura joacă la C. Negruzzi și V. Alecsandri rolul unei frîne. Chiar scriind despre subiecte romantice la modă, știu să se distanțeze ironic ; sînt memorialiști înainte de a pune preț pe ficțiune ; oarecum lipsiți de imaginație, o compensează — în scrisori, jurnale de călătorie etc. — prin observație și culoare.

Capodopera lui Negruzzi rămîn scrisorile din *Negru pe alb* (dacă exceptăm acum *Alexandru Lăpușneanu*). Formula dă mînă liberă grației asociative și simțului pentru limbă pe care autorul le poseda ca nimeni altul înainte de Odo-

Scanned with OKEN Scanner

bescu ; erudiţie şi artă, am putea spune, ironie antiromantică („De unde dracu ai scos frazele astea de romanţ ?“ întreabă naratorul pe demodatul boier Bogonos, care colora legenda Sfîntului Grigorie cu elemente de portret romantic. Modelul se dovedeşte a fi *Pustnicul* lui d'Arlincourt). Izvoarele acestor proze sînt la fel de interesant de cercetat ca şi natura lor artistică. Despre La Bruyère s-a vorbit adesea. Şi, gîndindu-ne la Onuphre-Tartuffe, apropierea devine evidentă. Despre Saint-Simon, mai rar. Negruzzi ştia bine literatura franceză clasică (fapt care, cum am văzut, a impus în ochii criticii pretinsul lui clasicism), dar şi pe aceea a secolului XVIII. Caracterul, fiziologia, memorialistica se găsesc însă — şi despre acest lucru nu s-a spus nimic — reunite într-o specie care la noi nu avea tradiţie, dar era bine cunoscută aiurea : *eseul.* Scrisorile din *Negru pe alb* sînt eseuri ca acelea englezeşti ale lui Johnson, Addison ori Goldsmith, asemănătoare cu *Poştalionul*, *Cetăţeanul lumii*, eseurile despre Tibbs, amintirile lui Addison şi Steele din *The Spectator.* Negruzzi e, poate, întîiul nostru eseist, urmat de Russo, Kogălniceanu, Ghica, Hasdeu, Odobescu şi ceilalţi. Pînă la apariţia romanului, proza cea mai bună la noi a fost eseistică şi memorialistică (cele două ramuri principale ce se găsesc unite într-un acelaşi trunchi de bază, adică la Negruzzi). Diferenţa este că memorialistica evocă moravuri trecute, în vreme ce eseistica zugrăveşte de obicei moravuri contemporane. Epoca de dinainte de 1863 îşi are deci romanul de actualitate şi romanul istoric, *Negru pe alb* şi *Scrisori către Vasile Alecsandri.*

Pe nedrept ignorat astăzi este George Sion (ale cărui *Suvenire contimpurane* sînt scrise între 1860 şi 1888), povestitor remarcabil, din stirpea naivilor şi sentimentalilor. Renumele şi l-a datorat G. Sion printre contemporani memorialisticii. În adevăr, punctul de plecare al *Suvenirelor* aces-

Scanned with OKEN Scanner

ta este, ca și în cazul *Scrisorilor* lui I. Ghica. Dar, pe lîngă plăcerea de a vorbi despre trecut și despre sine, de a reconstitui epoca din detalii uitate, G. Sion o are și pe aceea de a istorisi. Credibile în mare, ca atmosferă, amintirile lui abundă în fantezii și absurdități de amănunt, în digresiuni, în pagini de „romanț", introduse toate pe nepusă masă în momente din cele mai serioase. Nici un eveniment personal sau istoric nu e scutit de astfel de intruziuni care arată că G. Sion avea patima înfloririi adevărului și că memorialistul din el era concurat de povestitor. Spre deosebire de C. Negruzzi, el nu scrie fiziologii ori tablouri ; îi lipsește detașarea sceptică a acestuia. G. Sion e fundamental un sentimental și un participativ. C. Negruzzi compune mici narațiuni cu metoda memorialistului, G. Sion scrie memorii cu metoda povestitorului. *Emanciparea țiganilor* este o astfel de povestire, unde, pe un subțire fir memorialistic, se relatează în fapt „romanțul" unui tînăr țigan rob îndrăgostit de o franțuzoaică. Adevărul și legenda nu se pot despărți, dar structura și stilul aparțin mai degrabă ultimei. *Frații Cuciuc* se află la originea povestirilor eroice, haiducești, de după 1900, ale lui Sadoveanu și alții. Un turc, Osman, stabilit în secolul XVII în Moldova, lasă urmași ce nu vor putea evita să fie paricizi, în urma blestemului străbunicului lor. Șapte generații de Cuciuc se vor ucide ca să împlinească blestemul. În ultima parte a povestirii, faptele sînt contemporane și G. Sion pretinde a fi cunoscut direct pe frații Cuciuc. Dar refacerea istoriei familiei e fabuloasă, cu fapte de groază, răpiri, nunți sub amenințarea pistolului, crime, îmbogățiri subite, iubiri fatale și așa mai departe, într-un stil fermecător prin ingenuitate.

G. Sion e același bun povestitor de școală veche și în paginile de memorii propriu-zise. Are darul istorisirii, sfătoșenie, e iubitor de acțiuni violente și cam greu de crezut. Cele trei părți ale memorialului lui (*Din copilărie, Din tine-*

Scanned with OKEN Scanner

rețe și *Din anul 1848*) sînt tot atîtea pretexte de divagație pentru povestitor. *Din copilărie* înfățișează ascendența familiei și anii petrecuți la moșia părintească. Unele lucruri sînt de tot hazul, ca, de exemplu, rolul jucat de mustățile tatălui în căsătoria pe care a contractat-o din ordin domnesc și în avansarea lui în rang, sau ca istorisirea felului în care doi îndrăgostiți puteau coresponda, în lipsa poștei pentru particulari, pe la 1837. Altele sînt romanțioase, pline de coincidențe. Întîlnirea țigăncii Anca (extraordinar pasajul de la izvor, cînd adolescentul o surprinde spălîndu-se) și dragostea tinerilor țin de acestea din urmă. *Din tinerețe* relatează cariera funcționărească a lui G. Sion, după 1842, și unele asemănări cu Gogol, Șcedrin și ceilalți scriitori ruși nu sînt, desigur, întîmplătoare, dat fiind că bucata a apărut în 1888. Epoca și obiceiurile ei formează un tablou interesant, zugrăvit cu umor. Văzînd stafii într-o casă în care făcea *dejurna* regulamentară, funcționarul scrie o petiție către directorul Vasile Pogor, în care cere să fie scutit de acest serviciu periculos. În loc ca directorul să arunce hîrtia la coș, el se topește de rîs și nu numai că scutește pe petiționar de *dejurnă*, dar o desființează cu totul. Să amintim și alte lucruri : un portret al oratorului Nicolae Ionescu (înaintea aceluia maiorescian), altul al lui G. Asachi bătrîn, în halat și cu scufie de noapte, aventurile galante și moartea, ca în Dumas, ale lui Hrisoverghi, cununarea clandestină de către C. Negruzzi a beizadelei Grigori Sturza și, mai ales, senzaționala biografie a Marghioliței Sturza, soția prea fermecătoare a logofătului C. Sturza, ce pare scoasă din proza epocii, deși conține unele părți de adevăr istoric. Același procedeu, de a înflori la tot pasul evenimentele, dar încă și mai frapant, îl întîlnim în evocarea revoluției din martie 1848 din Moldova și a exilului principalilor eroi. Se amestecă necontenit amănuntul istoric și romanțarea. După peripețiile arestării cîtorva revoluționari

Scanned with OKEN Scanner

de către vodă, G. Sion scapă, obținînd adăpost la o prostituată de origine poloneză, pe care nu pierde, firește, prilejul a o convinge de calea greșită pe care o apucase. În Ardeal, în mai 1848, după cîteva splendide pagini despre pregătirea și desfășurarea adunării de pe Cîmpul Libertății (între care un frumos portret al lui Simion Bărnuțiu), autorul e cît pe ce să fie asasinat de un ungur care-l crede negustor de vite și rîvnește la punga lui, dar care își omoară din eroare propriul fiu ce dormea în patul străin. Acest talmeș-balmeș, ce face și hazul memorialului, se explică prin lipsa de discernămînt critic a autorului, care n-are cultura lui C. Negruzzi și I. Ghica (și nici paleta bogată artistic a celui din urmă), dar care rămîne un povestitor notabil, prin vioiciune, umor, prin îmbinarea documentului cu fantezia.

România literară, 1, 1976

Scanned with OKEN Scanner

LAUDE

Universul poeziei și *Lauda lucrurilor :* poetica devine la G. Călinescu poezie. În fantezia cea mai bogată e mereu prezentă „ideea", ca un sîmbure în miezul viu și parfumat al rodiei. Deschid la întîmplare volumul din 1963 și iată : „Visez că soarele-i o păpădie...". E destul atît pentru ca resortul imaginației să declanșeze viziunea lirică : „Imense fulgurații de fire / Cu-o-ncetineală leneșă, spectrală, / C-o liniște de pauză corală, / De-o insonoritate peste fire". Păpădia-soare își trimite fulgii ca o ninsoare roditoare peste univers : „Ninsoare e, invazie de fluturi ? / După incalculabile gestații, / Impetuoase flori răsar din luturi, // Păduri de spume, albe vegetații. / Sau Moarte, tu, cortina-ți albă fluturi ? / În somnul meu sînt multe generații". Spectacolul e grandios și grațios totodată, al unei germinații muzicale, deși inaudibile. Sau : „Harbuz, colosal smarald / Crescînd pe pămîntul cald...". Rareori poezia banalului pepene a fost mai uimitoare : simbol al uberității cosmice, pepenele lui G. Călinescu e „vas lucrat de mîini persane" din care beau fazanii și păunii, e chitră dulce, verde mitră, nucă de cocos pictată de azteci, „planetară besactea / cu șaluri turcești în ea". Harbuzul soarbe sucurile și miresmele pămîntului, filtrîndu-le prin vrejul lui subțire ale cărui cozi traversează globul pînă la antipozi, e natural și artificial, locul lui putînd fi în grădini sau în muzee, legumă reală

Scanned with OKEN Scanner

și himerică în același timp. În altă poezie, cîntecul ce se aude dacă pleci urechea asupra lucrurilor familiare nu e cu nimic mai prejos decît muzica astrelor: „Aseară-n biblioteca mea, / Din sobă, ușă, dușumea, / Din rafturile de stejar, / Am ascultat un cîntec rar". Începînd să cînte, lucrurile se transfigurează în instrumente muzicale, ca și cum s-ar da peste cap: „Un scrin arhaic de mahon / Se prefăcuse într-un ariston, / Dulapul negru Biedermeyer / În orgă grea cu țevi de aier, / Și soba cea plină de fum, / În sonor harmonium". Ideea e aici că obiectele au esență muzicală, susurînd, țîrîind, foșnind, țiuind. În materialitatea lor inertă se ascund flaute, țitere și scripci. La G. Călinescu orice lucru poate „rezuma" universul: pepenele, păpădia, greierii. Sau trandafirul, cu inefabila lui geometrie: „Împinsă de-un canon numeric, / Floarea se desface sferic / După cerul cu planetele-n șir / Care miroase a trandafir".

În alte cuvinte, am putea spune că G. Călinescu e un fantast care animă lucrurile cîntîndu-le în versuri. La început e totdeauna un nume: „Dacă nimerești cuvîntul magic / Lumea începe să cînte", scria Eichendorff pe care G. Călinescu îl citează el însuși în sprijin. Misterul poetic se conține într-un nume: numite, lucrurile ies deodată din placiditate, capătă suflet, sîngele lor începe să circule, inima să bată ritmic, plămînii să respire viață. Această operație de scoatere a lirismului din cuvînt e mai puțin aceea proclamată de simboliști, care cultivau eufonia și se jucau cu silabele și cu vocalele, și mai mult aceea a romanticilor, avînd deci un înțeles magic. Instrumentul poetului e o baghetă de vrăjitor care conduce o orchestră de obiecte. Le atinge numele și obiectele cîntă.

G. Călinescu scrie „o poezie a poeticului" fiindcă revelă în imagini și sonorități facultatea lucrurilor simple de a deveni simboluri, capacitatea lumii de a se liriciza. Însă această poezie, în intenție ilustrativă, are o vibrație extra-

Scanned with OKEN Scanner

ordinară datorată spiritului ce o animă. G. Călinescu e un jubilativ și tonul liricii lui este imnic. El e romantic prin asta, redescoperind naivitatea făcătoare de minuni a lui Schiller și Novalis, e plin de entuziasm, dar deloc sentimental, e ardent cu ironie și retoric cu ingenuitate. Simțurile exultă în fiecare vers, însă e vorba de o simțire cultivată și rafinată artistic. Programul poetului este elogiul, iar poezia lui, cum o arată și titlul volumului, reprezintă o laudă pe mai multe voci a lucrurilor. Numai un mare poet poate reuși într-o poezie atît de direct sărbătorească : „Măreţe fără seamăn sînt fluviile și marea, / Cîmpiile și cerul, / Dar mai ales slăvite-s metalele și sarea / Cărbunele și fierul".

Convorbiri literare, 2, 1976

Scanned with OKEN Scanner

EMILY DICKINSON ŞI ALŢII

Realiste şi feerice, profunde şi graţioase, poeziile Emiliei Dickinson nu cîntă altceva decît natura : copacii, lacul, florile din cîmp, dar şi strada, casa, ciorapul, andrelele. Cu o inocenţă absolută, poeta priveşte spectacolul arborilor desfrunziţi ori strălucitori de floare, al vîntului ce rostogoleşte pînă în prag conuri de brad, al păsării ce rupe cu ciocul rîma de pe cărare. Tonul e tandru-familiar, aproape copilăresc. Naturalismul poetei e purificat de orice senzualitate, fără a părea însă uscat, ascetic. Bucuria rămîne mereu intactă. Ca, mult mai tîrziu, expresioniştii, Emily Dickinson consideră Copacul, Vîntul, Pasărea, drept Fiinţe esenţiale ale cosmosului. Dar aceste Fiinţe nu sînt stihiile primare ale romanticilor şi ale expresioniştilor, ci nişte prezenţe domestice, înconjurînd de aproape pe om. O pasăre coborînd pe cărare e o mică zeitate naturală ciugulind, după ce aruncă priviri circumspecte, din mîna întinsă paşnic. Vara îşi strînge podoabele ca o femeie care-şi împăturește rochiile. O muscă albastră bîzîie tremurat, nesigur, „în timp ce muream".

În acest decor obişnuit izbucneşte pe neaşteptate elementul fantastic : „Un zburător pe-o singură Roată / Prin Grădină îmi trece călare". Ce himeră este această moară de vînt călătoare care-şi roteşte aripile tot mai încet deasupra Rozei ? Fluturi colosali înnegresc zarea, într-un zbor fastuos

estetic, ca la Dan Laurenţiu : „Prea mult patos au pe chipuri, / Pentru mine mult prea greu, / Fluturii din San Domingo / Zarea traversînd mereu / Au sistem estetic propriu / Mai înalt decît al meu". (Traducerea Veronicăi Porumbacu e foarte frumoasă şi destul de exactă, cum se poate vedea comparînd-o cu originalul : „Too much pathos in their faces / For a simple breast like mine. / Butterflies from San Domingo / Cruising round the purple line. / Have a system of aesthetics / Far superior to mine.") Amestecul de serios şi de ironie ne duce cu gîndul la Emil Botta, al cărui „nebunatec zefir", „vulpi infante", urşi ca nişte Granzi de Spania sînt mai mult decît asemănători cu figurile poetei americane. Uneori reminiscenţa e directă : „Mi-e inima, sărăcuţa, un han unde trag noaptea ciudaţi călători" din *Vizite* are un model izbitor în *Ce han e acesta :* „Ce han e acesta-n / Care noaptea / Vin stranii călători ?", unde doar identificarea sufletului cu hanul lipseşte. Insolitul voios şi livresc al imaginaţiei ni-l reaminteşte cîteodată pe G. Călinescu : „Un fluture cîştigă / Puţină simpatie / Oricît de lăudat e / În Entomologie" sau, altă dată, în chipul cel mai surprinzător, pe Nichita Stănescu : „Ne-am despărţit pe Unul de Altul / Atît de departe eram / Ca Marea de Peninsula imaculată. / Ne vedem — noi semnalizam. // Atunci ne-au scos ochii — îndreptîndu-şi / Spre noi ţeava puştii — sălbatic. / Te văd — îmi spuneai — şi eu răspundeam / Printr-un Semn Telegrafic // Atunci ne-aruncară în temniţi, dorind / Ca zidurile să ne despartă. / Zadarnic. Sufletele ni se zăreau / Prin cea mai opacă piatră". Afinităţi, desigur, nu pur şi simplu influenţe, pe care le-am putea înmulţi, căci Emily Dickinson are o notă foarte modernă, care explică şi înţelegerea atît de tîrzie a poeziei ei.

Cum li s-ar fi părut contemporanilor, dacă ar fi publicat ? Poeta îl admira pe Keats, dar n-avea nimic din clasicismul idealizant al autorului lui *Hyperion.* Era mai di-

Scanned with OKEN Scanner

rectă, cu o percepție a lucrurilor care o desparte de romantici. Reveriile ei sînt pline de spirit de observație, imaginația, foarte vie, e adesea glumeață. Desigur, idilismul e numai aparent. Sub crusta domesticității se zbate un suflet anxios. Emily Dickinson are o dezarmare în fața existenței ce ar fi devenit tragică, dacă poeta n-ar fi găsit în natură un reconfort. „Frumosul e faptul naturii", spunea ea. În adevăr, natura ei nu e ostilă, chiar dacă e stranie. „Soarele scamator" (Botta !) e simbolul miraculosului, nu al spaimei. Moartea se insinuează pretutindeni, în fructe, în flori, fără însă a le altera fața vizibilă. Nu e mai mult decît o otravă amețitoare, nu e încă duh al descompunerii ca la Baudelaire ori Bacovia. Keats scria în *Pe o urnă grecească*, înaintea lui Verlaine : „Melodiile pe care le auzi sînt dulci ; dar cele pe care nu le auzi, mai dulci încă ; iată de ce, o, flaute suave, cîntați ; dar nu pentru urechea senzuală, ci, mai atașante, cîntați pentru spirit romanțe fără cuvinte". Poeziile Emiliei Dickinson cîntă și ele, pentru spirit, romanțe fără cuvinte. Keats e poetul romanticelor vise ardente, al unei senzorialități ce se mai exprimă în concepte. Emily Dickinson a găsit limbajul pur al spiritului ce se scaldă firesc într-o natură la fel de pură. Feminitatea ei, ca și a Magdei Isanos, erotizează discret universul. Naturalismul e „religios", divinizare a umilului, în vreme ce ironia taie mereu aripile romantismului, aducîndu-l pe pămînt.

Convorbiri literare, 3, 1976

Scanned with OKEN Scanner

SPICUIRI

Oricînd plăcută, lectura poeţilor de altădată ne oferă şi prilejul de a face puţină istorie literară ; dar mai ales pe acela de a spicui lucrurile cele mai interesante.

Astăzi, aproape toată lumea e de acord că mitropolitul Dosoftei este întîiul poet român, urmat de Miron Costin şi D. Cantemir, dar că istoria propriu-zisă a poeziei noastre culte începe cu Văcăreştii. Cauza ar fi continuitatea geniului, din a doua jumătate a secolului XVIII înainte, şi ivirea unei conştiinţe literare. Un contemporan mai puţin celebru al Văcăreştilor, Ioan Cantacuzino, meditează, chiar, într-o *Răsuflare* (sau, cum am zice noi, într-un *răgaz*) asupra rolului tradiţiei în poezie. Deşi e convins că : „Ver ce neam ce-n lume vie / Are îndemn la stihurghie, / Şi sălbatec încă cîntă, / Firea lui însă cuvîntă", se teme că lipsa tradiţiei poate fi o piedică serioasă în exprimarea poetică a simţirii. „Noroadele pricepute" au „întrupat neîntrupări" şi „au iconit nevederi" din care putem învăţa, ca să ne dezvoltăm noi înşine limba, care e încă „prea puţină" şi de aceea : „Nu-i a nimănui proastă vină / căci însoaţă rău cuvîntul / În pîrlejul ce dă gîndul".

Citind pe poeţii vechi (Dosoftei, Costin, Cantemir), remarcăm că ei se luptă în adevăr cu o limbă crudă încă şi că, vorba lui Cantacuzino, „însoaţă rău cuvîntul" cînd vor să exprime un gînd. Dar ce stranie şi paradoxală expresivitate are pentru noi această limbă ! Nu numai gîndirea este a unui

om din evul mediu în *Viaţa lumii* a lui Miron Costin, dar poezia însăşi, care funcţionează greoi ca o maşinărie medievală de război. Poetul se mişcă printre cuvinte ca un oştean îmbrăcat în armură cu cal cu tot: „A lumii cîntu cu jale cumplită viiaţa, / Cu griji şi primejdii, cum ieste şi aţa / Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare, / O, lume hicleană, lume înşelătoare, / Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară; / Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară". Oarecare vioiciune aduce cunoaşterea folclorului la D. Cantemir („Eu m-am vechit, / m-am veştedzit / şi ca florile de brumă m-am ovilit"), deşi nu se poate afirma categoric că proza ritmată din *Istoria ieroglifică* aparţine poeziei.

Cu Dosoftei, lucrurile stau altfel. Nici un model străin nu explică lirismul *Psaltirii în versuri*, fiindcă el reprezintă înainte de orice o biruinţă asupra limbii, neformate pentru vers, pe care autorul o avea la îndemînă şi pe care trebuia, folosind-o, s-o modeleze. Şi în ce chip miraculos a reuşit! *Psalmii* lui Dosoftei sînt mai aproape, prin ceara şi boarea limbii, de ai lui Arghezi şi Voiculescu decît de ai lui David: „Nu-ţ întoarce svînta faţă / De cătră mine cu greaţă. / Şi la ce zi sînt cu jele / Şi cu tîngă de greşele, / Pleacă-ţ auzul spre mine / Şi să-mi hii, Doamne, cu bine. / Şi la ce zi ţi-oi striga-te / Să mi-auz cu greutate, / Că-m trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s săci ca scrumul. / Ca neşte iarbă tăiată / Mi-este inima săcată". În psaltire, Dosoftei citise: „Căci zilele mele pier ca fumul şi oasele îmi ard ca un tăciune. Inima îmi este lovită şi mi se usucă întocmai ca iarba". Se remarcă uşor cum se schimbă sub degetele mitropolitului limba mai abstractă a cărţii bisericeşti: credinţa, extazul căzute în acest aluat necrescut al limbii poetului produc o puternică impresie prin contrast. E o limbă materială, păstoasă, în care poetul trebuie să traducă înalta spiritualitate a psalmistului. De aceea versul lui nimereşte mai uşor tonul ilar-grotesc al blestemului sau al derutei interioare decît

Scanned with OKEN Scanner

pe acela al suavității rugăciunii : „Giuncii și cu tauri mă-mpresoară / Cu căscate guri, să mă omoară, / Ca leii ce apucă și zbiară / Cu gurile rînjite, pre hiară. / Și ca apa fui vărsat afară, / Și oasele mi se răşchirară. / Inema-n zgău mi se veștezește, / Ca o ceară cînd se răstopește. / Mi-i vîrtutea ca hîrbul de sacă / Limba-n gingini lipită să-neacă". Vocabularul arghezian e deja aici, mai ales în acest ultim vers, unde poetul creează o metaforă extraordinară, pentru lipirea limbii de cerul gurii, din psaltire. Fagurele imaginilor, limba groasă ca mierea cunosc cîteodată la Dosoftei și forme mai pur muzicale, mai melodios tînguitoare. *Psalmul 136* ne duce cu gîndul la jalea din *Noi* a lui Goga, unde e vorba tot de o țară pierdută : „La apa Vavilonului, / Jelind de țara Domnului, / Acolò șezum și plînsăm / La voroavă ce ne strînsăm... / Aducîndu-ne aminte, / Plîngeam cu cu lacrimi herbinte. / Și bucine ferecate / Lăsăm prin sălci aninate, / Că acolo ne-ntrebară / Aceia ce ne prădară // Să le zicem viers din carte / Într-acea streinătate... / Ce nu ni se da-ndemînă / A cînta-n țară streină".

E interesant să constatăm cît de abstract-noțională, datorită opozițiilor simetrice, devine această limbă, un secol mai tîrziu, la Ienăchiță Văcărescu, datorită influenței alegoriei sentimentale la modă. Poetul, „om de-naltă fire", se compară cu „amărîta turturea" și iată : „Trece prin pădure verde / Și să duce de se pierde. / Zboară pînă de tot cade, / Dar pre lemn verde nu șade. // Și cînd șade cîteodată, / Tot pre ramură uscată, / Umblă prin dumbrav-adîncă / Nici nu bea, nici nu mănîncă. // Unde vede apă rece, / Ea o turbură și trece ; / Unde apa e mai rea, / O mai turbură și bea". Prin Nicolae Văcărescu, poezia aceasta naivă și săltăreață a sentimentului ajunge la Alecsandri în *Doine și Lăcrimioare* și la epigonii acestuia de pînă la Eminescu. Mai senzual, spunîndu-și focul mai cu patimă, Alecu Văcărescu pregătește

Scanned with OKEN Scanner

pe Conachi, dar toţi la un loc, împreună şi cu Iancu Văcărescu, Ioan Cantacuzino, Gh. Asachi şi alţii se înscriu într-un acelaşi gen de poezie sentimentală şi galantă, care împrumută motive ale liricii antice (Sapho, Catul, Tibul, *Bucolicele* vergiliene) şi anacreontice, ca şi ale micii poezii franceze din secolul XVIII. Vasile Aaron e întîiul bucolic (tot în stilul secolului XVIII), cu metafore personale („Pomii ceia ce dau roadă / Unii de muguri să-nnoadă"), acumulate ca în naturile moarte ale flamanzilor, anunţînd în chip mai frust poezia roadelor şi a legumelor din tradiţionalismul nostru modern (Voronca, Pillat): „Hirişcă, alac, ovăz, / Şi pe coaste şi pe şăs / Crumpene şi alte cîte / Pe ici pe colea vîrîte / Din holdele cele grase / Ce toamna să sămănase. / Polomida înghimpoasă / Şi pucioasa puturoasă, / Urda vacii, luşca, porul / Cu săpoiul, cu cosorul / Scot afară, smulg, usucă, / Ca mai bun rod să aducă, / Rod şi grîu curat ca jarul / Să tragă acasă carul". Clasicismul arcadian se vede îndată la Gh. Asachi, poet mai rafinat decît Aaron, capabil de accente ce ne fac să ne gîndim la Macedonski şi Duiliu Zamfirescu, înaintea cărora autorul poeziei *La Italia* din 1809 cînta sudul arheologic: „Vă urez, frumoase ţărmuri ale-Ausoniei antice, / Cungiurate de mări gemeni, împărţite de Apenin, / Unde lîngă laurul verde creşte-olivul cel ferice, / Unde floarea nu se trece sub un ceriu ce-i tot senin, / Unde mîndre monumente ale domnitoarei ginte / Înviază mii icoane la aducerea aminte!" În evocarea unei Tracii pline de muzică orfică („De cîntarea lui Orfeos munţii Traciei s-umpleau, / Şi de sunetul cel dulce crude fiare se-mblînzeau"), găsim prima formă a unor mitic-istorice viziuni eminesciene din *Memento mori*: „Pe a Tibrului şes Roma tăbărîtă-i ca un munte / Din palaturi surupate şi mormînturi adunat, / Între care Capitolul o căruntă-nalţă frunte / Ce de barbari şi de timpuri cu respect i s-a păs-

Scanned with OKEN Scanner

trat ; / Unde un popor de statui, a lui Fidias urzire, / Vînta Greciei ş-a Romei îmi arată la privire. // Între surupate temple, obelisce şi coloane, / Ca un turn de fer întreagă stă coloana lui Traian ; / Pre ea văd : Istrul se pleacă Iassienei legioane, / Cum cu patria sa pere-a Decebalului oştean / Şi cum în deşarta Dacie popor nou se-ntemeiază / De-unde limba, legi şi nume a românilor dureazâ".

Cu Matei Milu (în secolul XVIII) se inaugurează şi o altă direcţie în poezia noastră, paralelă cu aceea a clasicismului aristocratic şi galant al Văcăreştilor ori al lui Asachi : e vorba de o poezie popular-satirică, de tip fabulistic şi polemic. Matei Milu şi, în generaţia următoare, Barbu Paris Mumuleanu scriu „caracteruri", portrete pline de vivacitatea expresiei critice, ca la Martial şi Juvenal, atente la diformitatea grotescă, precum vom întîlni şi la Heliade, în aceeaşi epocă, la Eminescu, Hasdeu, Arghezi, mai tîrziu. Alecu Donici e fabulist, C. Bălăcescu e satiric, N. T. Orăşanu e pamfletar politic. Cei mai interesanţi dintre toţi poeţii care intră în această discuţie sînt, neîndoielnic, Ion Budai Deleanu şi Anton Pann. În *Ţiganiada* se acumulează întreg potenţialul satiric şi caricatural al limbii poetice de la 1800. Budai Deleanu, ştiindu-şi bine mijloacele, asupra cărora reflectează adesea, e un mare vizionar în sensul comicului lingvistic, creator al unui jargon comic pe care nu-l egalează nici un poet contemporan, bazat pe inventivitate, acumulare, construcţie onomastică şi onomatopeică. O *Ţiganiadă* în mic este *Despre beţie iarăşi* din *Povestea vorbii* a lui Anton Pann, istorie eroi-comico-satirică a fructelor şi legumelor, sub care se ghiceşte alegoric instituirea unei vieţi de curte de tip feudal. Poemul, mai puţin cunoscut, merită să ne reţină o clipă. Nobila Gutuie îşi aşează împărăţia ierarhic. G. Călinescu a văzut aici farmecul ca provenind din expunerea de natură moartă. În realitate, e o „defilare" a fructelor, ca aceea a şatrelor din *Ţiganiada*, de o mare subtilitate ironică : „Tro-

Scanned with OKEN Scanner

nul îşi pusese sus la înălţime, / Întinzîndu-şi cortul în acea lăţime, / Sta înconjurată ca crăiasă mare / De destule poame pînă-n depărtare ; / Iar în jos pe vale sta în şir supt coaste / Feluri de legume drept vitează oaste". Bubosul Strugur numit pîrcălab se poartă zavisnic şi se plînge Nobilei Gutui de celelalte poame. Imaginaţia caricaturală a portretelor e nesfîrşită : „Mai cu seamă Varza, cea-ngîmfată-n foi, / Umblă să aducă-n toate mari nevoi ; / Ceapa cea bărboasă d-altă parte iar / Ea înlăcrimează prunci şi mume chiar ; / Prazul iar, mojicul, cu obrazul tras, / Are nişte fumuri de rup parcă nas ; / Cînd e Usturoiul, / el şi mai grozav / Turbură văzduhul cu al său năravˮ. Supărată de bîrfa Strugurelui, Ceapa se pregăteşte să meargă ea însăşi la împărăţie şi iat-o, făcîndu-şi toaleta, ca o mare doamnă de la curte, într-o scenă goyescă : „Cum simţi aceasta Ceapa totodată, / Cum e din natură foarte veninată, / Se-mbracă îndată, iute, cu mînie, / Douăsprece haine puse, de dimie, / Şi cămăşi atîtea albe, supţirele, / Îmbrăcînd binişul roşu peste ele, / Preptănă şi barba-şi albă şi bătrînă, / Scuturînd-o bine de pămînt, ţărînă / Pleacă necăjită-n toată-a ei putere, / Veninînd văzduhul de cătran şi fiere, / Pe pămînt tîrîndu-şi barba sa cea latăˮ... Gutuia strînge soborul de poame şi legume ca să judece pe Strugur şi apoi îl blestemă într-un stil, comparabil, prin mustul cuvintelor şi prin inventivitate, cu acela arghezian : „Tu-n a ta viaţă ca un blestemat, / Tot de lemne-n lume să fii spînzurat, / Soare să te arză, să te bată vînt, / Şi să nu-ţi ajungă trupul de pămînt ; / Ochii ciori să-ţi scoată şi-alte paseri mici / Şi de bruma toamnei în bucăţi să pici, / Şi apoi în urmă prin cuţit tăios, / Trupul tău să fie de-acolo dat jos, / Şi să n-ai pe nimeni a se umili / Ca să-ţi tragă clopot sau a te jeli, / Ci cu rîs, cu cîntec a te arunca, / Cum şi supt picioare-n danţ a te călca... / Sîngele să-ţi stoarcă, trupu-ţi tescuind, / Şi să-l bea voinicii veseli chiuindˮ. E vorba, se înţelege, de obţinerea vinului.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul propriu-zis începe timid cu Heliade, Cîrlova şi Alexandrescu (primul avînd vîrsta lui Hugo, iar ceilalţi doi pe a lui Musset), spre a continua cu Bolintineanu, Stamati şi alţii mai puţin importanţi pînă către 1870, dacă e să dăm crezare specialiştilor. (Iar prin Eminescu şi după aceea.) Cum vom vedea, data din urmă este exagerată, curentul epuizîndu-se practic cu un deceniu şi jumătate mai devreme, la noi ca şi în Franţa, excepţie făcînd, încă o dată, Eminescu.

Heliade rămîne, în ciuda unei limbi imperfecte (şi mai apoi stricată de mania italienizării), un remarcabil precursor. De pildă, în *Căderea dracilor*, ale cărei viziuni pline de beatitudine sau, din contra, apocaliptice, în sensul *Divinei Comedii*, au marcat pe tînărul Eminescu. *Sburătorul* ne lasă să întrevedem realismul liric coşbucian („Vezi, mamă, ce mă doare ! şi pieptul mi se bate, / Mulţimi de vineţele pe sîn mi se ivesc"), poezia de scenă dialogată din *Duşmancele*, dacă nu şi idila rurală, precum şi poezia de natură inspirată din viaţa satului. Celebrul pastel din *Sburătorul* stă la originea *Nopţii de vară* mai curînd decît la aceea a pastelului stilizat pictural şi convenţional-decorativ al lui Alecsandri şi Adrian Maniu : „Era în murgul serii şi soarele sfinţise ; / A puţurilor cumpeni ţipînd parcă chema / A satului cireadă, ce greu, mereu sosise, / Şi vitele muginde la zgheab întins pîşea. // Dar altele-adăpate trăgea în bătătură, / În gemete de mumă viţeii lor striga ; / Vibra al serii aer de tauri grea murmură ; / Zglobii sărind viţeii la uger alerga. // Se-astompără ăst zgomot, şi-a laptelui fîntînă / Începe să se-auză ca şoaptă în susur. / Cînd ugerul se lasă subt fecioreasca mînă / Şi prunca viţeluşă tot tremură-mprejur. // Încep a luci stele rînd una cîte una / Şi focuri în tot satul încep a se vedea ; / Tîrzie astă-seară răsare-acum şi luna, / Şi, cobe,

cîteodată tot cade cîte-o stea." Dar Heliade e în momentele sale de umoare întunecată autorul cîtorva veritabile pamflete lirice, de o truculenţă verbală arghezianã („Ca molepsit de crime veninul s-aibi în tine, / Şi-n casele de intri să vezi a curăţi, / Ca urmele de şarpe, şi urma după tine / Cu apa cea sfinţită în preajmă a stropi" — *Ingratul*). El are o ştiinţă inegalabilă a caricaturii monstruoase, ca în viziunile macabre şi parodice ale lui Brueghel sau Ensor. Portretul din *Visul* e un spectru, un strigoi, cu o anatomie tipică fantasticului medieval, e moartea dansînd a lui Felicien Rops: „Parcă era femeie... trăsuri amestecate / Se gîlcevea pe faţa-i de nevoiaş bărbat: / Lungă, lungă, subţire şi oase înşirate, / O sprintenă momîie forma grozavu-i stat. // Ochii îi erau negri şi-un foc în ei de sînge. / Subt ei un nas lung, groaznic umflă fatale nări; / Gura-i, un iad de largă, voia cochet a strînge; / Scălîmbu era-n faţa-i, în trupu-i, în mişcări. // Galbenă şi uscată faţa-i cea lungită. / Pîn' la urechi buze-i de-ocară-nveninată. / Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta. / Picioare de insectă ce foametea vesteşte..."

Cîrlova are o limbă mai fluentă şi norocoase invenţii strofice, lamartinizînd cu oarecare personalitate. În *Înserarea*, privirea poetului se scaldă în peisaje clare ca acelea ale lui Hobbema: „Cînd o cîmpie plină de iarbă mi s-arată... // Cînd o dumbravă deasă, cu frunte prea măreaţă / Încoronează cîmpul, s-arate mai frumos / Şi ne-ncetat din sînu-i revarsă cu dulceaţă, // Pe de o parte iarăşi o gîrlă şerpuieşte, / Întocmai ca o pînză se vede albă-n jos." Mai complex e Grigore Alexandrescu. Romantismul se vede în meditaţiile solemne, în decorul imens al unei naturi copleşitoare ca un deşert: „Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniştire, / Cînd nu mai e mişcare în lumea celor vii, / Deşteaptă priveghează a mea tristă gîndire, / Precum o piramidă se-nalţă în pustii." Solitudinea romanticului e cosmică: „Şi stelele

deasupra pe lumea părăsită / Luceau ca niște candeli aprinse pe-un mormînt." Evocările istorice, atît de cunoscute, ale lui Alexandrescu, sînt patetice și naive, pătrunse de un mare suflu liric totuși, verbioase și retorice în felul lui Hugo. Este și un alt Alexandrescu, acela conversațional-clasic din *Epistole*, în felul lui Horațiu, cu umor și *urbanitas*, și din *Fabule*. Nu încape îndoială că, om instruit, inteligent, lui Alexandrescu i se potrivea o astfel de poezie, fabulele lui rămînînd cele mai bune din literatura noastră prin simțul limbii vorbite, al dialogului, al înscenării rapide și mai ales al acelei morale ironice nutrite de lectura autorilor antici sau a acelora din secolele XVII—XVIII.

Cu Bolintineanu triumfă romantismul de tip nordic : Byron și Uhland. G. Călinescu îl numește „macabru și exotic". E de notat totuși că „tehnica versului muzical" pe care Bolintineanu o stăpînește ca nimeni altul în prima parte a secolului XIX, și căreia i se datorește caracterul memorabil în recitare al *Baladelor istorice* și al atîtor poezii, a relativizat viziunile întunecate, care ne par astăzi parodice (deși poetul se lua în serios), de o voioșie care spulberă macabrul. Heliade avea simțul reprezentării de acest fel într-o mai mare măsură. Bolintineanu e mai facil, dovadă și modul cum actualizează în *San Marina* idila pastorală sau cum anticipează în frumoasa poezie *Esmè* „orientalele" lui Alecsandri, Duiliu Zamfirescu și Macedonski, mergînd pînă la caligrafia grațioasă a lui G. Călinescu din unele erotice, prin poetizarea toponimicelor și onomasticii : „Ca Esmè mai dulce floare / Cu dezmierdător parfum, / N-a mai strălucit sub soare / De la Tunis la Batum. // Sub privire-i se-aurește / Umbra lină din Bosfor, / Și, văzînd-o, Gul roșește / În grădină la Nihor. // Ca mărgăritarul albă, / Și cu părul de ebin, / Ochi de foc și mîna dalbă, / Gura grațios rubin ; // Naltă, delicată, fină, / Dar cu brațul rotunjior, / Sînul ei,

sîn de vergină, / Unde dulci mistere mor... // Cînd o vezi la preumblare / Sub răşmacul-adus din Şam, / Ca o stea prin nori apare / Dulcea fiică-a lui Osman. // Feregeaua-i se-mlădie / Pe Kiahiul, bogat cerchez / Cu dalga de selemie, / Cu şalvari largi de geanfez".

Vasile Alecsandri încheie o epocă şi deschide o alta. El e sinteza poetică a unei jumătăţi de veac şi totodată un poet nou, la care romantismul e depăşit în sensul reechilibrării clasice. Totul este în poezia lui Alecsandri : filonul popular al lui Ienăchiţă şi Nicolae Văcărescu, dar exploatat conştient, cu efecte înviorătoare pentru lirica noastră de după *Doine* ; poezia de sentiment, aristocratic-galantă şi idilic-nostalgică, dar „intimizată", devenită romanţă, şi creîndu-şi motive proprii în loc de a recurge la cele deja codificate ; poezia patriotică (a lui Cîrlova, Iancu Văcărescu, Ion Catina, Alexandrescu, Bolintineanu), dar actualizată necontenit în fiecare moment istoric, ca o veritabilă poezie ocazională în sensul modern, al cuvîntului ; poezia naturii, dar nu aceea convenţională şi arcadică de la 1800, nici aceea cosmică şi vizionară a romanticilor, ci una „domesticită", familiarizată, aşezată în rama pastelului pictural ; în sfîrşit, amplul poem epic (*Dan căpitan de plai*, *Dumbrava roşie*) se de-romantizează de asemenea, pierzîndu-şi farmecul naiv de la Bolintineanu, suflul epopeic miltonian de la Heliade, dar cîştigînd în tehnicitate, fiind mai prozaic. La toate acestea trebuie să adăugăm că Alecsandri merge în pas cu secolul şi că, spre bătrîneţe, el e întîiul nostru parnasian, mereu sensibil la schimbări, la noutate.

În „momentul Alecsandri", G. Călinescu aşează cîţiva „poeţi minori", fără însă a explica deschis şi raţiunea de ordin estetic (aceea istorică e clară). E vorba de o poezie intimistă, anunţată chiar de titlurile unora din volume : Radu Ionescu, *Cînturi intime*, Al. Depărăţeanu, *Doruri şi amoruri*,

G. Creţeanu, *Melodii intime*, Al. Sihleanu, *Armonii intime*, N. Nicoleanu, *Poezii*, M. Zamfirescu, *Cîntece şi plîngeri*, G. Sion, *Ceasurile de mulţumire ale lui...* ş.a. Nota este plîngerea erotică în gamă minoră. Cercetătorii analizează această poezie tot în cuprinsul romantismului, deşi e vorba de un romantism cuminţit, dacă este unul, redus la o poezie a nefericirilor în amor, a eroticii casnice, familiare. Se reia, intimizat, lirismul de văietături al generaţiei lui Conachi. Fără senzualitate, mai superficial melodioase, aceste romanţe naive fac legătura dintre *Steluţa* lui Alecsandri şi erotica eminesciană. Majoritatea poeţilor sînt epigonii lui Alecsandri. Un caz interesant este acela al lui Samson Bodnărescu, nedreptăţit de istoriile literare (cu excepţia capitolului lui Tudor Vianu din *Istoria literaturii moderne*). Socotit îndeobşte eminescian, puţini mai ştiu astăzi că eminescianismul autorului lui *Ahasveros în veacul nostru* premerge lui Eminescu însuşi. Pînă prin 1870—1872, Samson Bodnărescu îşi scrisese toate poemele de dragoste în maniera pe care o va consacra Eminescu în *Lacul* şi celelalte. Cînd Eminescu era încă poetul *Venerei şi Madonei* şi al *Epigonilor*, Samson Bodnărescu îşi încheiase practic producţia lirică (ceea ce urmează este diferit ca înfăţişare şi fără valoare). De aceea e cu atît mai interesant să constatăm cît de eminesciene *avant la lettre* sînt atmosfera erotică, natura şi mijloacele poetice ale lui Samson Bodnărescu. *Săgi cîmpeneşti* le conţine pe toate: „Sta o salce lîngă baltă / Legănîndu-se uşor; / Trestii strînse l-a ei umbră / Îşi spuneau poveşti de dor. // Cine ştie din ce lume, / Despre care Făt-Frumos / Povesteau cu-atîta farmec / Şi cu glas aşa duios. // Cînd din cînd privea în apă / Cîte una pe furiş, / Cercetînd de-i şade bine / Sub coroana de frunziş. // Şi cum sta la povestire / Şi spuneau de cîte sufăr, / Iat-o luntre, toată-n aur, / Cum sunt florile de nufăr.“ De n-ar fi decît trestiile, balta, crîngul, farmecul

duios sau rima *nufăr-sufăr* şi tot l-am recunoaşte pe Eminescu. Idila are cunoscutul timbru şăgalnic : „Se iveşte şi mîini ageri / Nesimţit pe ochi îi pune, / Cum adese se întîmplă / Că fac fetele nebune. // Păunaş întreabă : Cine-i ? / Ea-i şopteşte la ureche : / De-i căta în lumea toată, / Nu-i găsi, cum sunt, păreche. // El se-ncearcă să ghicească ; / Spune multe, multe nume, / Dar să spuie nu cutează, / Pe acel mai drag din lume. // Ea atunci cu hohot rîde / Făt-Frumos din somn tresare, / Şi uimit Păun se uită / Cum perechea-n crîng dispare." Bodnărescu trăieşte melancolia îndrăgostitului eminescian, singuratic sub clar de lună : „Şi lumina blînd-a lunei / Pe-adîncimi se-aşterne-n pături, / Poate ele trec în taină / Două umbre strîns alături. // Numai eu cu dor sălbatic / Stau pe malul singuratic / Şi-mi spun jalnic o poveste, / Ce a fost şi nu mai este" (*Haide, dragă*).

Eminescu (de care nu mă voi ocupa aici, după cum nu mă voi ocupa, altfel decît istoric, de Macedonski) a supt toate aromele acestei lirici intime, făcînd să fie uitaţi uneori înşişi poeţii. El a transformat în epigoni pe cei cîţiva precursori care, ca Samson Bodnărescu, se aflau la prea mare apropiere, după cum a transformat în epigoni pe mulţi din poeţii iviţi în urma lui. „Curentul eminescian", analizat sub raport social-psihologic de G. Ibrăileanu, cuprinde numeroşi poeţi din jurul lui 1900 : D. Th. Neculuţă, Ion Gorun (influenţaţi şi de Coşbuc), Al. Vlahuţă, Traian Demetrescu, Artur Stavri, Gh. Orleanu etc.

Primul poet mare de după Eminescu este Macedonski, doar cu patru ani mai tînăr, dar debutînd nesigur, în spiritul liricii mai vechi a lui Alecsandri, Heliade, Hasdeu, şi găsindu-şi tonul propriu abia în *Excelsior* în 1895. Cu Macedonski asistăm la trecerea de la romantismul lui Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

la orientări mai moderne, cum ar fi parnasianismul și simbolismul. Vladimir Streinu și I. Negoițescu au accentuat mai ales pe estetismul prețios al liricii macedonskiene, plină într-adevăr de pietre scumpe (erau și la Th. Gauthier), artificială și superior artizanală. E curios cum, avînd un temperament aprins și fiind necontenit ispitit de o poezie declamatorie, în genul romantic, Macedonski tinde din ce în ce mai mult să se fixeze în memoria noastră prin acea poezie de bătrîneţe (*Poema rondelurilor*) în care stilul triumfă asupra sentimentului, expresivitatea fiind de ordinul descripției, al decorativului și al podoabei. Macedonski a și fost imitat mai ales pe această latură de un întreg grup de poeți din jurul „Literatorului", dar nu numai de aceia, cum ar fi Mircea Demetriade, Al. Obedenaru, Iuliu Cezar Săvescu, sau Mihai Codreanu, care au împins prețiozitatea macedonskiană pînă la un fel de manierism. Parnasienii noștri (antologați de N. Davidescu) sînt, toți, macedonskieni, ca și simboliștii (D. Anghel, Ștefan Petică, nu și Bacovia, Minulescu, Nemțeanu, Demostene Botez, născuți după 1881). O poziție singulară ocupă Duiliu Zamfirescu, un clasicizant din familia lui Asachi, în poezia căruia găsim și ale influențe : Alecsandri, Eminescu, Macedonski însuși.

În sfîrșit, G. Coșbuc și O. Goga. Ei reprezintă, într-adevăr, unul cu puțin înainte de 1900, celălalt, imediat după, singura reacție notabilă la eminescianismul epigonic și la macedonskianism. Amîndoi ardeleni, Coșbuc și Goga redescoperă poezia socială. Mai idilic, G. Coșbuc e un tipic poet de factură populară, inventînd cu abilitate structuri metrice și strofice, compilînd subiecte. El e un versificator, un virtuoz, și nu atît în poezia lirică propriu-zisă, cît în acea epică. Mult mai modern e O. Goga, poet de mare timbru elegiac în *Poeziile* din 1905, scriind într-o limbă

Scanned with OKEN Scanner

originală și totodată foarte veche (am recunoscut-o la Dosoftei), puternică atît în tonul sărbătoresc-idilic cît mai ales în expresia plîngerii unui neam împilat. *Plugarii*, *Noi*, *Rugăciune* sînt documentul estetic cel mai emoționant al Ardealului înstrăinat și al durerii mocnite de secole a românilor, care a luat la Goga forma unui *lamento* sfîșietor, întrerupt de profetice accente de revoltă națională.

România literară, 24 și 25, 1976

Scanned with OKEN Scanner

SENSURILE UNEI PARABOLE

Şun sau calea neturburată este un poem al guvernării înţelepte, un fel de manual apoftegmatic al bunului stăpînitor. G. Călinescu l-a scris în 1943, cînd „războiul stîrnit de Hitler şi Mussolini era în toi", cum va nota el în prefaţa ediţiei din 1953 : „Trăiam într-o învrăjbire pusă la cale de ei şi, în loc să ne bucurăm de zvelteţea schelelor, plîngeam printre ruine. Atunci am meditat pe marginea multor cărţi vechi vorbind despre călăuzitorii de popoare. Din toate aceste cărţi vedeam că lipseşte poporul şi că dictatorul şedea ascuns în castelul lui, privind cu ură şi bănuială pe oameni. Îmi ziceam, în vreme ce priveam întretăierea pe cer a dîrelor de lumină ale reflectoarelor, că un călăuzitor de noroade ar trebui să-şi propună drept scop fericirea paşnică a celor mulţi şi că mijlocul capital de a înfăptui acest lucru este conlucrarea cu poporul însuşi." În parabola lui G. Călinescu, Şun, erou legendar al Chinei ca şi împăratul Yao, este un astfel de conducător, ridicat de împărat dintre oamenii de rînd datorită virtuţilor lui şi devenit mai întîi king, adică sfetnic principal, apoi moştenitor al tronului şi la sfîrşit împărat. După mărturisire proprie, G. Călinescu a citit cărţile clasice ale Chinei („*Şu-king*, cartea versurilor, cărţile confuceene"), dar şi *Principele* lui Machiavelli („mi s-a părut prea mefistofelic şi romantic, produs copilăresc al unei imaginaţii tenebroase"), dînd în

Şun un conducător pozitiv, în contrast cu recomandările politologului italian :„Propoziţia că Prinţul trebuie mai degrabă să nu fie bun, ca să nu devină slab, ci numai să pară — constată G. Călinescu într-un *Comentariu la «Şun»* din 1944 —, e neserioasă în spiritul antimachiaveliştilor (printre care se află chiar şi Frederic II), şi pe drept cuvînt. Un prinţ fără virtute nu e credibil şi sfîrşeşte prin a se aliena. M-am gîndit că pot aplica la cazul uman al lui Şun şi noţiunea unui prinţ confuceean (anacronism !), anti-machiavelic, stăpînind prin virtute."

Din aceste premise (însă declarate după scrierea operei, şi în scopuri polemice), rezultă o veritabilă „conte philosophique", dramatizată graţios, în care viziunea estetic-tezistă este nu o dată aceea din poeziile autorului. Ţara peste care stăpîneşte blîndul Yao este, la început, bîntuită de dezastre naturale, cu conducători leneşi şi apatici, ca ţara Regelui Pescar din legenda Graalului sau ca aceea din *Le Roi se meurt* a lui Eugen Ionesco : „Apele cotropesc din toate părţile împărăţia, cele nouă fluvii au ieşit din albia lor, ţara e plină de smîrcuri şi de mlaştini în care clocesc şerpii şi balaurii. Bălăriile şi scaieţii au năpădit ţarinile, pădurile cresc nestăvilite, ocrotind în întunericul lor fiarele vătămătoare şi păsările de pradă. Cele cinci soiuri de grîne nu se mai fac, iar oamenii se caţără prin pomi ca sălbăticiunile. Sufletul meu, Huan-Teu, e turbure ca apele Fluviului Galben." Sfătuit de astrologul Hi-Ho, singurul sfetnic de treabă, Yao cheamă pe Şun, bărbat remarcabil şi iubit de popor, „muzicant, poet, filosof, agricultor, olar, mînuitor al tuturor industriilor folositoare", ca un erou renascentist, şi, însurîndu-l cu fetele sale, îl asociază la guvernare. Şun este un optimist şi îşi face apariţia rostind o laudă a lucrurilor : „Fie binecuvîntată ţarina cea rodnică şi lăudate ostenelile plugului", spune el. Iar tînărul Yu, prietenul şi ajutorul lui, răspunde : „Slăvite fie cele cinci elemente, apa, focul, lem-

nul, metalele, pămîntul". După ce laudă în versuri munca, Şun pune pe toţi la treabă : unii vor curăţi albiile rîurilor, alţii vor arde pădurile sălbăticite ; unii vor face legi, alţii vor folosi învăţătura lor pentru a spori rodul pămîntului. În opera lui, Şun, acest Zadig oriental, se loveşte curînd de invidii şi răutăţi. Sfetnicii lui Yao îl urăsc fiindcă i-a înlocuit cu alţii mai harnici, reducîndu-i la rolul doar decorativ al unor curteni. Tan-Ciu, fiul împăratului, îi reproşează că i-a luat tronul. Fratele vitreg al lui Şun, pe nume Siang, îl invidiază pe faţă şi-i rîvneşte soţiile. Tatăl şi mama iubesc pe Siang şi l-ar voi în locul lui Şun. Toţi aceştia, conduşi de prinţul vasal San Miao, un fel de duh al răului, uneltesc împotriva măsurilor lui Şun sau îi întind capcane. Dar Şun scapă de fiecare dată, predicînd clemenţa. Morala de guvernare a lui Şun o exprimă Sie : „Împăraţii de odinioară care doreau să răsădească în ţările lor principiul luminos al înţelepciunii pe care-l primim din Cer se sileau mai întîi să-şi călăuzească bine noroadele ; cei care doreau să-şi călăuzească bine noroadele se sileau mai înainte să pună rînduială în familiile lor ; acei care doreau să pună rînduială în familiile lor se sileau mai întîi să se îndrepte pe ei înşişi ; cei care doreau să se îndrepte pe ei înşişi se sileau mai întîi să-şi facă inimi drepte ; cei care doreau să-şi facă inimi drepte se sileau mai înainte să fie curaţi la suflet şi fără strîmbătate ; cei care doreau să fie curaţi la suflet şi fără strîmbătate se sileau mai întîi să-şi desăvîrşească cunoştinţele morale ; cine îşi desăvîrşeşte cunoştinţele morale pătrunde mai adînc rostul faptelor omeneşti ; cînd ai pătruns mai adînc rostul faptelor omeneşti, cunoştinţele morale ating cea mai înaltă treaptă a desăvîrşirii, gîndurile devin curate şi neprihănite, iar sufletul se face cinstit şi drept ; sufletul făcîndu-se cinstit şi drept, omul se îmbunătăţeşte şi pune rînduială în familia sa ; cine pune rînduială în familia sa călăuzeşte bine împărăţia, iar cînd

Scanned with OKEN Scanner

împărăția este bine călăuzită, lumea trăiește în pace și bună învoire". Ajuns împărat, Șun prescrie respectarea cea mai strașnică a riturilor, înlătură cu blîndețe fermă pe ostili și răuvoitori, se înconjoară de sfetnici inteligenți și muncitori. Principiul lui de guvernare este paternalist, bazat pe ierarhie și supunere. Șun predică plin de solemnitate cea mai perfectă ritualizare : „Împăratul — spune el — se ridică deasupra supușilor săi pentru a contempla Cerul și a înfăptui rosturile omenirii. El e tăcut și plin de gînduri, întemeietor și cunoscător al riturilor. Supusul să-i asculte poruncile fără să-l întrebe. Împăratul, fiind icoana veșniciei, nu iubește, nu urăște, nu dorește, nu lovește, el urmează riturile precum Soarele merge de la răsărit la apus. El este un duh curat, întocmitor al lumii, care pășește pe calea neturburată."

Această concepție vine din filosofia orientală. G. Călinescu apasă pe ideea de conducător „reprezentativ" care îndeplinește „formalitățile virtuții", chiar dacă lumea nu devine mai bună și nici părinții mai iubitori de copii. Aici se întrevede și o neremarcată afinitate cu filosofia politică a lui Sadoveanu din operele tîrzii : *Creanga de aur*, *Divanul persian*, *Ostrovul lupilor* sau *Frații Jderi*. Șun nu e departe de Kesarion Breb, nici de Ștefan, eroul epopeii sadoveniene. Ca și aceștia, el așează guvernarea pe un principiu moral-filosofic ; în centrul doctrinei stă noțiunea de exemplaritate a conducătorului ; țara este o societate-familie ; legile și ritualurile sînt respectate. Și sub acest raport legătura cu Sadoveanu este izbitoare, în viziunea stilizat-morală. *Șun* e un poem aforistic, cum sînt și *Creanga de aur* sau *Ostrovul lupilor*. Șun vorbește ca Breb sau ca Mehmet Caimacam din *Ostrovul lupilor*, e și el un Nastratin melancolic ca acesta din urmă, împiedicînd cu vorba puterea săbiei. „Șun are pe limbă la tot pasul o pildă și o zicătoare", spune un personaj. În scena duelului cu Siang, asistăm la o înfruntare

Scanned with OKEN Scanner

între spirit și sabie, la un balet al cuvîntului de duh, ca în *Divanul persian :*

„Siang : Ridic această sabie grea în cinstea gingașelor mele cumnate Ciuang și Kiang.

Șun : Mă copleșești cu bunăvoința, nu găsesc în mintea-mi ostenită o răsplată pentru cuvintele tale alese. (Se bat.)

Siang : Mă înțelegi greșit ; în cinstea gingașelor mele cumnate care îmi vor împodobi patul nupțial cînd te voi culca la pămînt.

Șun : O amenințare aspră în luptă dă un spor de puteri. Nu mă cruța, iubite Siang.

Siang : Isprăvește o dată cu vorbele nobile. Te urăsc. Cîinelui meu nu i-aș da voie să-ți lingă sîngele.

Șun : Ai școală bună. Metafora și injuria plastică spuse în toiul încăierării produc impresie epică.

Siang : Nu fac figuri de stil. Șun, îți deșert toată fierea sufletului meu.

Șun : A făgădui o figură și a o face în aceeași clipă e iarăși o figură. Ai primit o bună instrucție poetică și mă osîndesc că nu te cunosc mai îndeaproape.

Siang : Dacă m-ai cunoaște ai ști cît de întuneric este la rădăcinile arborelui Kien-Mu.

Șun : Siang, lupta nu e dreaptă, sabia mea e mai bună.

Siang : Tot ce e mai bun e al tău. Tu ai partea cea mai bună din moștenirea părintească, tu ești ginerele împăratului, ale tale sînt Ciung și Kiang. Dacă sabia ta e mai bună, pe-a mea o va ascuți ura.

Șun : Ferește-te de vîrful săbiei mele, oamenii risipiți cu gîndul aruncă paloșul în neștire și pot vătăma, împotriva canoanelor cavalerești.

Siang : Șun, tu minți. Ești cel mai iscusit mînuitor de sabie din cîți s-au născut vreodată între cele patru mări și

Scanned with OKEN Scanner

cei cinci munți cardinali. Mă jignești cu ocrotirea ta. Dacă nu sînt în stare să te ucid, ucide-mă !"

Karl și Franz Moor, Edgar și Edmond : ca și Edgar, în scena cu Gloucester de pe faleză, Șun recurge la o pantomimă, și tot în scopuri pedagogice ; dar Siang e lucid ca Franz Moor al lui Schiller și nu acceptă jocul. Acest joc al disimulării intră în programul lui Șun, care vrea să salveze aparențele, să fie „orb" în fața lucrurilor ce contrazic armonia universului, din aceleași rațiuni de reprezentare a virtuții, de exemplaritate : „Am văzut cu ochii mei aceasta, — se plînge el după ce fratele său Siang și tatăl sau Ku-Sen încercaseră să-l ucidă —, deci lucrul este adevărat, însă fapta nu e în glăsuire cu legea cerească a armoniei, deci e neadevărată și o resping". Șun e un spirit clasic (în sensul european) care trăiește și se exprimă ceremonios ca un chinez, nu fără hieratismul rigid al bizantinilor. Încîntătoare și naiv-livrescă, parabola lui G. Călinescu este un superior exercițiu de literatură (ca și *Cartea nunții* sau *Bietul Ioanide*, ca și piesele de teatru propriu-zise ale autorului) care ascunde o adîncă filosofie morală. Dacă personajele sînt clasic-schematice, desfățările lor de limbaj sînt baroce („Stilul baroc asiatic își are aici scopul său, el nu e stilul MEU"). Subiectul, foarte simplu, nu are importanță în sine. Cititorilor prea tineri ori neavizați estetic, basmul acesta li s-ar părea desigur ușor pueril. Așa am judecat și eu cînd l-am citit prima oară ; dar acum înțeleg mai bine că farmecul lui vine din înalta schematizare și din generalitatea exprimată sentențios, din ceremonia poetică, din amestecul proporționat de joc grav și de gravitate jucată.

România literară, 31, 1976

Scanned with OKEN Scanner

CASA DE PĂPUȘI

La începutul acțiunii, toate personajele din *Rața sălbatică* trăiesc în iluzie ; deși nici unul nu pare să-și dea deocamdată seama. Bătrînul Ekdal vînează rațe sălbatice în pod. Fiul său, Hjalmar, își iubește soția și fata, cîntă serile din flaut și se crede pe punctul de a face o descoperire în arta fotografiei care le-ar aduce și înlesnirea materială. El spune : „Nu te uita, Gina, la sărăcia de sub acoperișul nostru. Aici e căminul nostru. Și nicăieri nu ne putem simți mai bine.“ În clipa următoare se aud bătăi în ușă. Gina îl întrerupe : „Oprește-te, Hjalmar. Mi se pare că a venit cineva.“ Musafirul este un prieten din copilărie, Gregers Werle, și el este purtătorul unui mesaj ce se va dovedi funest pentru familia Ekdal. În cîteva ore, totul se prăbușește o dată cu iluzia fericirii pe care Gregers o spulberă. El a venit ca să dezvăluie adevărul. Dar Hjalmar e prea slab pentru a-l putea suporta și mai ales pentru a putea reclădi pe el o fericire temeinică. Nu totdeauna revelarea adevărului e binefăcătoare ; și, în locul convertirii dorite de Gregers, asistăm la o tragedie.

Aceasta este structura mai tuturor pieselor lui Ibsen. La început, un cămin aparent fericit, o „casă de păpuși“, cum spune Nora, oameni care trăiesc închiși în iluzie ca într-un torace ; apoi, cineva bate la ușă sau e anunțat de servitoare sau dă buzna pur și simplu înăuntru : este mesagerul ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărului, nimicitorul iluziei, prietenul bine intenționat sau străinul inocent ; revelația fiind dramatică, sfîrșitul e tragic, fiindcă miracolul, convertirea nu se produc. În *Constructorul Solness*, liniștea inițială se bazează pe resemnare. Arhitectul și-a îmblînzit demonii care i-au bîntuit altădată sufletul. Vinovăția, spaima și remușcarea mocnesc ca niște tăciuni aproape stinși. Vine însă Hilde și aţîţă din nou focul : ambiția și nebunia marelui constructor. În *Rosmersholm*, pastorul Rosmer duce o viață lîncedă, dar împăcată, pînă cînd Rebekka (o Hilde la fel de fanatică) îl împinge la gesturi nesăbuite. Fericirea Norei din *O casă de păpuși* durează pînă în clipa în care doamna Linde o pune la încercare : în fața unui Helmer egoist, burghez și stupid, dragostea Norei încetează brusc și ea își părăsește bărbatul. Doar în *Femeia mării* fericirea se arată în stare să se reînnoiască prin descoperirea adevărului : dar e singura piesă de maturitate a lui Ibsen care seamănă cu un basm.

În primul moment, sîntem tentați să atribuim rolul principal celui care aduce de afară adevărul. O bătaie în ușă, un musafir nepoftit și liniștea din casa de păpuși dispare. Străinul acesta este, ca Gregers, ca doamna Linde, ca marinarul din *Femeia mării*, animat de cele mai nobile intenții. Știe ceea ce toată lumea pare a ignora. Le reamintește trecutul, obligațiile, legămintele nerespectate. E ca o voce a conștiinței care urmărește să dea în vileag minciuna. Dar e un prost psiholog. Scepticismul moral al lui Ibsen este la antipodul eticismului tolstoian. Oamenii nu au totdeauna nevoie de adevărul acestui pedagog idealist și naiv ; sau nu sînt totdeauna capabili să-l înfrunte. Ei nu sînt eroi, gata să moară pentru adevăr, ci niște ființe fragile care preferă confortul iluziei. Doctorul Relling opune idealismului moral al lui Gregers un cinism care, dacă e blamabil teoretic, se inspiră de la o mai bună cunoaștere a firii umane. „Mă gîndesc să-i mențin trează minciuna vieții", spune el despre

Scanned with OKEN Scanner

bătrînul Ekdal care îi datorează simulacrul de vînătoare din pod. Se pare că viaţa în piesele lui Ibsen e mai uşor de suportat în iluzie : pe Hjalmar l-a fericit inoculîndu-i ideea de a revoluţiona tehnica fotografică ; iar beţivului de Molvik i-a trezit o pseudoconştiinţă de individ demonic, pe care acesta şi-a însuşit-o cu entuziasm. Doamna Linde ia de bărbat pe Krogstad ca să salveze pe Nora, dar, în dorinţa ei de a limpezi pînă la capăt lucrurile, lasă să ajungă în mîinile lui Helmer scrisoarea compromiţătoare : „Helmer trebuie să afle totul — afirmă ea ; acest secret nenorocit trebuie să iasă la iveală ; trebuie să se clarifice situaţia între ei doi ; este imposibil să mai continue aceste taine şi subterfugii.“ Împinge însă onestitatea prea departe : tragedia stă la pîndă.

Fiindcă tragedia este mereu acolo, în casa de păpuşi, ignorată de toţi : şi ea nu aşteaptă decît prilejul să se declanşeze. Sub această critică a pedagogiei etice, găsim în piesele lui Ibsen un conflict mai profund ; amînat, suspendat, ca o sabie a lui Damokles deasupra capului protagoniştilor. Casa de păpuşi e o lume închisă, izolată, şi îşi datorează calmul acestui caracter adiabatic. Fericirea se bazează doar în parte pe ignoranţă, fiindcă de fiecare dată cineva cunoaşte adevărul. Gina, Rebekka, Nora, Ellida îl cunosc şi-l ascund cu grijă. Ca să se apere şi, desigur, inconştiente de gravitatea lui. La temelia fericirii se află îngropat un secret. Revelaţia vine doar întîmplător din afară : ea ţîşneşte în fond din adîncurile firii eroinelor ibseniene. Şi nu e altceva decît manifestarea cea mai autentică a acestei firi, germenele de fatalitate sădit de totdeauna în ea, expresia unui demonism latent care a transformat cu timpul iluzia în realitate şi nu poate renunţa la ea nici în clipa finală.

Această iluzie nu e totuna cu minciuna pe care Gregers sau doamna Linde ar voi-o înlăturată. Minciuna este numai

Scanned with OKEN Scanner

aparența convențională a iluziei. Nora a împrumutat bani ca să ducă pe Helmer, foarte bolnav, în Italia, și nu i-a spus niciodată ca să nu-l umilească. Și-a plătit datoria privîndu-se și de strictul necesar. E prea neexperimentată ca să știe că sacrificiul ei eroic ar putea-o costa onoarea. Secretul Norei este la prima vedere inocent. Ca și al Rebekkăi, vinovată moralmente de sinuciderea soției lui Rosmer, dar crezînd cu sinceritate că-l eliberează pe acesta de o povară, că-i îngăduie să-și afirme personalitatea. Gina îi ascunde lui Hjalmar relațiile ei de odinioară cu tatăl lui Gregers. De ce i le-ar mărturisi ? Intuiția ei practică de femeie îi dictează să n-o facă. Toate eroinele par a acționa astfel dintr-un instinct de apărare, din inconștiență, sau din naivitate. Și chiar dacă încalcă normele morale curente, poți oare să le condamni ?

Să observăm însă că există și o motivație de un alt ordin, care le scapă lor înseși, dar care aruncă o lumină diferită asupra tragediei. Patima spirituală a Rebekkăi pentru Rosmer ascunde un erotism reprimat. Hilde îl divinizează pe Solness, dar în exaltarea ei pentru „marele constructor" intră, dovadă strigătul care-i scapă în clipa prăbușirii acestuia de pe schele („Constructorul meu, al meu, al meu !"), și un instinct de posesiune. Nora îl iubește pe Helmer, Hedda Gabler l-a iubit pe Lovborg, dar ceea ce iubesc ele nu este bărbatul real, de care sînt legate, ci o imagine înnobilată, o proiecție a aspirațiilor lor tainice. Erotismul acesta își transfigurează obiectul : îi substituie de fapt un altul, inexistent și ireal. G. Călinescu, al cărui Ioanide e un Solness mai senin-estetic, vede în Hedda Gabler o hasdeiană Vidră. Însă himera de care e îndrăgostită Hedda e o creație mult mai complexă a sufletului ei întunecat și ea nu se reduce la ambiția promovării sociale ; după cum, Solness, pe care-l adoră Hilde, nu e același cu Ioanide cel iubit foarte terestru de Indolenta. La Ibsen, pasiunea femeii încarcă pe bărbat

Scanned with OKEN Scanner

de o sarcină peste puterile lui ; şi mai e de reţinut că bărbatul e de obicei în piesele dramaturgului norvegian un individ mediocru. E vorba deci de un idealism primejdios, pentru că, o dată metamorfoza săvîrşită în mintea femeii, bărbatul trebuie să fie la înălţimea aşteptărilor ; pentru el nu există alternativă ; iubirea mistificatoare îl antrenează în aventuri absurde, îl pune să joace roluri nepotrivite şi, pînă la urmă, îl precipită în abisul tragediei. Nora îi mărturiseşte lui Helmer : „Opt ani am crezut în tine ca în Dumnezeu. Cînd s-a abătut nenorocirea asupra mea, am fost sigură că o minune mă va salva. Vreau să spun că tu mă vei salva, printr-un gest minunat.“ Imaginaţia Norei a vrut să vadă în Helmer un magician : dar Helmer e un biet om, tip de Karenin obtuz prin onorabilitate. Rebekka e mistic îndrăgostită de Rosmer : dar de un Rosmer care n-are nimic comun cu bărbatul în carne şi oase de lîngă ea. Forţa iluziei acestor femei e tragică. Rebekka îl sileşte pe Rosmer să rămînă în rolul pe care ea i l-a încredinţat şi să moară împreună. Nora, mai cuminte, a ieşit trîntind uşa. Un bovarysm complet al iluziei găsim la Hedda Gabler, cea mai sumbră dintre aceste eroine, care, cînd i se năruie uriaşele speranţe, se sinucide : luciditatea ei, pe care Rebekka n-o are, i-a cruţat viaţa lui Tesman, fericit în compania banală a doamnei Elvsted.

De la Margit, otrăvitoarea din piesa de tinereţe *Serbare la Solhang*, şi pînă la Hedda Gabler, eroinele lui Ibsen ascund o natură vrăjitorească : ele transformă şi distrug tot ce ating. În fond, în Ibsen, unul din primii promotori ai emancipării femeii se află dublat de unul din primii critici ai ei. Tragedia rezidă în conflictul dintre imaginaţie şi realitate. Femeia ibseniană are ambiţia de a trăi o altă existenţă decît aceea reală : şi obstinaţia de a-şi obliga partenerul să fie la înălţimea unei idei. N-are nici o importanţă micul ei secret pe care se bazează la început fericirea con-

Scanned with OKEN Scanner

jugală : ceea ce contează este marele spectacol al iluziei pe care îl pune la cale în casa de păpuși. Nora spune : „Dar casa noastră n-a fost niciodată decît o casă de păpuși. Aici eram păpușa-soție, după cum la tata fusesem păpușa-copil. Iar copiii noștri, la rîndul lor, au fost păpușile mele.“ Îl uită însă pe Helmer : bărbatul-păpușă. El este adevărata jucărie în mîinile Norei, păpușa, paiața, din care ea modelează un erou inexistent, ca și Rebekka din Rosmer, Hilde din Solness, Hedda din Lovborg ; pe scena casei de păpuși, el este actorul. Iar autorul, regizorul, iluzionistul, prestidigitatorul este femeia, Nora sau Hilde. Resortul iluziei, de care depinde fericirea, se află în mîinile ei. Și cît de bine îl stăpînește ! Dar vine cineva și încearcă să-i smulgă această iluzie ; atunci ea distruge totul. Și cînd nu mai rămîn pe scenă decît cadavre, al lui Solness, al lui Rosmer, sau biete suflete în derivă ca Hjalmar sau Helmer, trage cortina și dispare. „Nora, Nora ! strigă Helmer. Gol. Nu mai e aici.“ Bună seara, spectacolul din casa de păpuși s-a terminat.

Steaua, 9, 1976

Scanned with OKEN Scanner

jugală : ceea ce contează este marele spectacol al iluziei pe care îl pune la cale în casa de păpuși. Nora spune : „Dar casa noastră n-a fost niciodată decît o casă de păpuși. Aici eram păpușa-soție, după cum la tata fusesem păpușa-copil. Iar copiii noștri, la rîndul lor, au fost păpușile mele.“ Îl uită însă pe Helmer : bărbatul-păpușă. El este adevărata jucărie în mîinile Norei, păpușa, paiața, din care ea modelează un erou inexistent, ca și Rebekka din Rosmer, Hilde din Solness, Hedda din Lovborg ; pe scena casei de păpuși, el este actorul. Iar autorul, regizorul, iluzionistul, prestidigitatorul este femeia, Nora sau Hilde. Resortul iluziei, de care depinde fericirea, se află în mîinile ei. Și cît de bine îl stăpînește ! Dar vine cineva și încearcă să-i smulgă această iluzie ; atunci ea distruge totul. Și cînd nu mai rămîn pe scenă decît cadavre, al lui Solness, al lui Rosmer, sau biete suflete în derivă ca Hjalmar sau Helmer, trage cortina și dispare. „Nora, Nora ! strigă Helmer. Gol. Nu mai e aici.“ Bună seara, spectacolul din casa de păpuși s-a terminat.

Steaua, 9, 1976

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ZEUGMĂ

Thomas Mann despre Wagner şi Nietzsche (într-o conferinţă din 1933) : „Iar cînd Richard Wagner se recrea cu trivialităţi, glumea şi povestea anecdote saxone, Nietzsche, jenat, roşea în locul lui ; şi înţelegem prea bine ruşinarea lui faţă de o astfel de schimbare de nivel, deşi ceva în noi — poate profesia noastră artistică — ne sfătuieşte să nu dăm faptului prea mare însemnătate". Roşeaţa lui Nietzsche mi-o aminteşte pe aceea a lui Duiliu Zamfirescu atunci cînd asculta anecdotele lui Caragiale. Totdeauna estetul roşeşte astfel : iar autorul *Annei sau ceea ce nu se poate* era un spirit estetic prin excelenţă. Şi, ca profesie, un artist, dar, contrar părerii lui Th. Mann, aceasta nu-l împiedică deloc să se simtă jenat în faţa vulgarităţii. El transfera spiritul estetic din operă în viaţă, îşi încununa opera cu propriul portret idealizat, în postura de aristocrat al spiritului. „Ceea ce surprinde la acest om de origine modestă şi cu purtări stilate, dar nu congenitale, ci artificiale, este distincţia", notează G. Călinescu. Pînă tîrziu, morga aristocratică i s-a reproşat scriitorului, deşi era, în definitiv, modul lui de a se comporta în artist. Murind în 1922, la Agapia, dintr-o mîncare de ciuperci, prilejuieşte lui Arghezi cunoscuta constatare : „Ştiu că s-a dat şi o versiune medi-

cală morții lui Duiliu Zamfirescu, dar legenda va păstra ciuperca veninoasă, ca un final mai iconografic decît decesul prin funcțiunile unui ficat stricat. Căci poetului îi șade în toate timpurile mai bine să moară din pricina unui vegetal, care ar fi putut să fie o floare". Nu doar viața, cum se vede, dar și moartea lui Duiliu Zamfirescu a fost a unui estet.

Acest idealism estetic îl observăm și în atitudinea față de propriile personaje : le iubește sau le detestă prea pe față pentru ca echilibrul ficțiunii să nu sufere. Raționamentul cam teoretic al lui M. Dragomirescu privitor la Tănase Scatiu mi se pare totuși exact : „Dar tocmai aceasta îl face să nu vază decît partea exterioară a personagiului său și îl împiedică să-i pătrundă în adîncul sufletului și să descopere resorturile ascunse ale acestei naturi. Să nu uităm că e vorba de un roman, nu de o comedie clasică, că e vorba de a ni se arăta *un om brutal*, iar nu *ridicolul brutalității*, că e vorba adică de a urmări însuși principiul unui caracter, viața lui intimă, ce se manifestă la fel în toate faptele lui, fie simpatice, fie antipatice". E de precizat că Duiliu Zamfirescu își iubește sau își detestă personajele mai puțin din rațiuni morale decît estetice. Oare ce-l supără la Tănase Scatiu ? Ticăloșiile, ingratitudinea ? Sau trivialitatea gesturilor și a vorbirii ? Înclin să cred că mai ales acestea din urmă. Slavici e un moralist destul de rudimentar, un puritan și un pedagog naiv, dar ce solid instalate în tragediile lor îi sînt personajele ! La Duiliu Zamfirescu nu e loc pentru tragedie, căci personajele, ca și autorul lor, sînt prea „fine". Estetizarea existenței ocolește tragicul. Față de inși ca Scatiu, Duiliu Zamfirescu repetă atitudinea Antoniei Buddenbrook față de domnul Permaneder, pe care, deși îl ia de soț pentru sufletul lui simplu și bun, îl părăsește șocată fiind nu atît de

Scanned with OKEN Scanner

cală morții lui Duiliu Zamfirescu, dar legenda va păstra ciuperca veninoasă, ca un final mai iconografic decît decesul prin funcțiunile unui ficat stricat. Căci poetului îi șade în toate timpurile mai bine să moară din pricina unui vegetal, care ar fi putut să fie o floare". Nu doar viața, cum se vede, dar și moartea lui Duiliu Zamfirescu a fost a unui estet.

Acest idealism estetic îl observăm și în atitudinea față de propriile personaje : le iubește sau le detestă prea pe față pentru ca echilibrul ficțiunii să nu sufere. Raționamentul cam teoretic al lui M. Dragomirescu privitor la Tănase Scatiu mi se pare totuși exact : „Dar tocmai aceasta îl face să nu vază decît partea exterioară a personagiului său și îl împiedică să-i pătrundă în adîncul sufletului și să descopere resorturile ascunse ale acestei naturi. Să nu uităm că e vorba de un roman, nu de o comedie clasică, că e vorba de a ni se arăta *un om brutal*, iar nu *ridicolul brutalității*, că e vorba adică de a urmări însuși principiul unui caracter, viața lui intimă, ce se manifestă la fel în toate faptele lui, fie simpatice, fie antipatice". E de precizat că Duiliu Zamfirescu își iubește sau își detestă personajele mai puțin din rațiuni morale decît estetice. Oare ce-l supără la Tănase Scatiu ? Ticăloșiile, ingratitudinea ? Sau trivialitatea gesturilor și a vorbirii ? Înclin să cred că mai ales acestea din urmă. Slavici e un moralist destul de rudimentar, un puritan și un pedagog naiv, dar ce solid instalate în tragediile lor îi sînt personajele ! La Duiliu Zamfirescu nu e loc pentru tragedie, căci personajele, ca și autorul lor, sînt prea „fine". Esteticizarea existenței ocolește tragicul. Față de inși ca Scatiu, Duiliu Zamfirescu repetă atitudinea Antoniei Buddenbrook față de domnul Permaneder, pe care, deși îl ia de soț pentru sufletul lui simplu și bun, îl părăsește șocată fiind nu atît de

a-l fi surprins frecîndu-şi mustaţa de obrazul tinerei servitoare bavareze (scenă pe care nu se sfieşte s-o relateze apoi tuturor), cît de cuvîntul grosolan pe care acesta i l-a adresat în focul discuţiei (şi pe care Tony îl ţine ascuns multă vreme). Duiliu Zamfirescu are aceeaşi reacţie : la cuvînt, la gest, la comportament, înţelese ca forme de expresie ; aşadar la semnificantul estetic mai curînd decît la semnificatul etic. Urăşte comportamentul lui Scatiu în mai mare măsură decît lipsa lui de scrupule şi pentru aceasta îl şi pedepseşte atît de crunt în final. Fiul arendaşului moldovean şi descendenta a trei generaţii de negustori din Hansa au deopotrivă oroare de abaterea de la formă (fiindcă ţin înainte de orice la aparenţe) şi ignoră cu aceeaşi nonşolanţă conţinutul. Şi mai e ceva : un om ca Duiliu Zamfirescu nu poate fi niciodată boem.

Nici Wagner nu e întru totul diferit (spre a reveni la el), cu toate gusturile ce le arată pentru anecdota picantă, fire, desigur, incomparabil mai complexă şi pe care Th. Mann o analizează admirabil în „antinomiile“ ei. Două elemente ne atrag, în această ordine de idei, atenţia : vulgaritatea înclinată spre bîlciul popular şi rafinamentul intelectual ; senzualitatea aprigă, foarte lumească, şi accesul la toate transfigurările spiritului. Wagner e demonic şi burghez. În *Parsifal*, Th. Mann semnalează amestecul de lumesc şi de elevaţie pe care îl simbolizează aşa de bine celebra caleaşcă a lui von Arnim. În *Tristan*, o senzualitate orgiastică sublimată spiritual, o religiozitate uimitoare unită cu cel mai deplin naturalism : „Poate că orice artă mare — scrie Th. Mann — constă în îmbinarea naivităţii cu sublimul. Însă unirea feericului candid cu vicleanul, iscusinţa de a realiza supremul spiritual ca orgie a beţiei simţurilor şi de a-l face popular, capacitatea de a înveşmînta grotescul în sacralul

Scanned with OKEN Scanner

Cinei și în vraja transubstanțierii răsunătoare, de a uni arta cu religia într-o operă a sexelor de cea mai mare cutezanță și de a revela o atare sacră profanare artistică în mijlocul Europei, ca un Lourdes al teatrului, de a deschide o grotă magică pentru voluptatea în credință a unei lumi tîrzii și obosite — acestea sînt posibile numai în romantism, fiind de neconceput în sfera artei distinse clasic-umaniste". Duiliu Zamfirescu este, el, un artist distins, clasic-umanist. Burghez, prin naștere, nu e deloc demonic ; himeric, idealist, nu cunoaște turmentarea spiritului. Am putea nota totuși și la el „evlavia de meseriaș pentru lucrul îngrijit" și gustul pentru lux, poză și fast, care, după Th. Mann, caracterizează spiritul burghez al lui Wagner. Prima, amîndoi o moștenesc de la ascendenții lor ; al doilea constituie o revanșă contra boemei a fiilor risipitori. Sub enormele deosebiri, găsim mereu astfel de asemănări, care arată ce relative sînt toate caracterizările. Duiliu Zamfirescu ar putea spune cu Wagner : cînd creez „nu pot să trăiesc ca un cîine — nu pot să mă culc pe niște paie și să mă întremez cu rachiu". Th. Mann explică în legătură cu Wagner : halatele matlasate, pernele de puf și luxul sînt la el altceva decît era la Schiller mirosul de mere putrede din camera de lucru : dacă acesta e un simplu stimulent ce nu poate fi regăsit în opera poetului, „cine nu întrezărește oare în opera lui Wagner, într-un fel sau altul, atlasul ?" Întrebare care se pune și pentru Duiliu Zamfirescu. E opera lui la fel de fastuoasă cum i-a fost viața ? E morga din romane la fel de magnifică precum aceea a omului ? Se scaldă fantezia prozatorului Duiliu Zamfirescu în opulența artificială în care trăiește academicianul și diplomatul cu același nume ? Desigur, nu : el și-a rezervat pentru viață stilul seniorial. Pe contemporani i-a

Scanned with OKEN Scanner

iritat mai ales faptul că i-a plăcut să trăiască în artist ; pe noi, că nu regăsim „atlasul“ în opere.

Wagner, Duiliu Zamfirescu — iată, la prima vedere, o *asociere imposibilă*, ce devine acceptabilă doar printr-un efort de imaginație, la nivelul figurii critice care ar putea purta același nume cu tropul din retorică : *zeugma*.

Steaua, 10, 1976

Scanned with OKEN Scanner

FRAGMENTARIUM

Cauzalitate. Dacă e să-l credem pe Herodot, fenicienii răpind pe Io, fata lui Inachos din Argos, şi ducînd-o în Egipt, nişte greci s-au răzbunat, răpind la rîndul lor pe Europa, fata regelui fenician din Tir. „Aşa încît faptele s-au cumpănit asemenea cu asemenea", precizează filosofic autorul *Istoriilor*. Dar iată că Iason, conducătorul argonauţilor, o fură pe Medeea („isprăvindu-şi treaba pentru care veniseră, înşfăcară pe deasupra pe fata împăratului" — din Colhida-Caucaz, pe care Herodot o situează în ţinutul homeric Aia, patria legendarei Circe). Ceea ce dă, lui Paris, o generaţie mai tîrziu, ideea s-o fure pe Elena, convins că grecii nu vor protesta, căci ei înşişi, cînd o răpiseră pe Medeea, refuzaseră să dea socoteală sub cuvînt că nici barbarii, adică fenicienii, nu dăduseră pentru răpirea fecioarei Io... Dar, în loc ca lucrurile să meargă în acest fel la infinit, grecii dezlănţuie războiul contra Troiei. (De unde putem deduce că istoria se repetă, dar numai pînă la un punct.) Iar cauza nu e frumoasa soţie a lui Menelaos şi nici îndrăzneala lui Paris, ci tradiţia răpirilor succesive — Io, Europa, Medeea — care a creat tensiunea. Elena a furnizat doar pretextul. Războiul grecilor cu asiaticii plutea în aer din clipa în care inocenţii negustori fenicieni au debarcat în Argos cu marfa lor atrăgătoare. În istorie, nu există niciodată o singură cauză, ci mai multe, ascunse una în spatele

Scanned with OKEN Scanner

alteia, ca într-un lanţ : lanţul ruginit al cauzelor constituie cauzalitatea. Şi, de aceea, nu ajunge să suprimăm cauza imediată, care ni se oferă cu tot dinadinsul, pentru a afirma, împreună cu Giraudoux, că războiul troian nu va mai avea loc. Căci nu fapta lui Paris l-a declanşat, ci întregul lanţ care are ca verigi pe Io, pe Europa, pe Medeea şi pe Elena. Şi imaginaţia nu ne mai ajută să vedem ce s-ar fi întîmplat, dacă Iason ar fi întors-o regelui Colhidei pe Medeea, la cererea solilor, în loc să se prevaleze de antecedentul cu Io...

Scopul şi mijloacele. Despre Pisistrates, acelaşi Herodot ne povesteşte că a pus stăpînire pe Atena printr-un truc : şi anume, rănindu-se singur şi însîngerîndu-şi catîrii, a cerut (îi dădea acest drept faima de strateg cîştigată în războiul cu megarienii) o gardă personală de trei sute de bărbaţi înarmaţi cu ciomege. Ca să inducă în eroare pe atenieni, n-a cerut *lăncieri,* conform obiceiului, ci *ciomăgari.* Cu ei a cucerit Acropola şi a devenit tiran. Dar un tiran respectuos de legi, luminat şi onest, care a făcut mai ales bine. Ce-ar fi însă dacă, după recomandarea lui La Rochefoucauld, i-am măsura faima cu ajutorul mijloacelor prin care şi-a dobîndit-o ?

A cînta în strună. În greceşte, *struna* era *tonos,* care însemna şi ton, şi ritm şi metru. Cînd hresmologul (adică expertul în profeţii) Amphilytos din Acarnania se arată lui Pisistrates pe cîmpul de luptă, el îi profeţeşte victoria în ritm hexametric. Prin această prismă, expresia „a cînta în struna cuiva" e mai concret-sugestivă, căci e triplă ca sens : a fi în ton cu cineva, a ţine pasul cu el şi a-l urma îndeaproape. De exemplu, acela care, din obedienţă excesivă, te lasă tot timpul să mergi cu un pas înainte, dar face efortul de a nu rămîne prea în spate, ca să poată da din cap aprobator, sorbindu-ţi vorbele (metru, ritm şi ton, deopotrivă), acela se poate zice că îţi cîntă în strună.

Scanned with OKEN Scanner

Perdeaua lui Parrhasius. Pliniu cel Bătrîn relatează în *Naturalis Historia* un pariu între celebrii pictori greci Parrhasius şi Zeuxis : cine reuşeşte să imite mai bine natura. Zeuxis ar fi pictat atît de precis un ciorchine de struguri încît nişte păsări s-au repezit să-i ciugulească boabele. Parrhasius, la rîndul său, ar fi pictat cu atîta firesc o perdea încît Zeuxis, „foarte mîndru de sentinţa păsărilor", cum zice admirabil Pliniu, a cerut cu un gest orgolios să se tragă mai repede perdeaua spre a putea vedea tabloul rivalului său. Pliniu adaugă că Zeuxis s-a recunoscut îndată învins, cu onestitate, sub cuvînt că, dacă strugurii lui înşelaseră numai nişte păsări proaste, perdeaua lui Parrhasius îl înşelase pe el, care era artist.

„Nostimă întîmplare, mediocră doctrină !", spune d'Ors, trăgînd de aici concluzia că anticii, teoreticieni proşti, deşi artişti buni, credeau în purul mimetism. Dar încheierea poate fi alta, ca şi miza pariului. Parrhasius a provocat, deci, pe mai tînărul său confrate să reprezinte realitatea cît mai natural cu putinţă ; sau, cel puţin, aşa a înţeles Zeuxis prinsoarea. Dar în fond, Parrhasius i-a întins o cursă pedagogică, voind să-l prevină tocmai împotriva reproducerii realului în artă, simplist înţeleasă dacă e vorba ca nişte struguri pictaţi să joace rolul de momeală pentru păsări. Şi a pictat perdeaua pe care, victimă a iluziei, Zeuxis i-a cerut s-o dea la o parte. Zeuxis ar fi putut cîştiga totuşi pariul, dacă, cu mai multă experienţă a artei, ar fi ştiut să-şi explice gestul : şi anume că el căuta adevăratul tablou, care se află totdeauna dincolo de copie, dincolo de iluzie ; şi că ideea lui Parrhasius trebuie să fi fost că obiectele artei pot induce în eroare, pot trece drept reale, fără să fie cu adevărat astfel ; că, în sfîrşit, mijlocul artei fiind uneori iluzia, scopul ei nu e niciodată minciuna. De aceea ajungem la esenţa artei numai trăgînd perdeaua lui Parrhasius.

Scanned with OKEN Scanner

Retorism. Ceva mai departe, Pliniu relatează o altă întrecere între pictori, de data aceasta întîmplătoare, şi care a avut ca eroi pe Apelles şi pe Protogene. Curios de renumele celui din urmă, marele Apelles a debarcat într-o zi pe insula Rodos ca să-i facă o vizită. Negăsindu-l acasă, a tras cu pensula o linie fină pe o pînză albă fixată pe şevalet şi pe care Protogene se pregătea s-o picteze. Apoi a plecat. Întorcîndu-se, Protogene a recunoscut dintr-o privire mîna maestrului şi a tras şi el, în altă culoare, o linie încă şi mai fină. Apelles, revenind, a recunoscut că a fost bătut şi a tras o a treia linie, într-o nouă culoare, şi atît de fină încît Protogene n-a mai putut să-l întreacă. Pliniu încheie aşa: „Odinioară eu am privit acest tablou care pe o întindere aşa de mare nu conţinea nimic altceva decît nişte linii care scăpau vederii, dînd impresia că e gol, dar chiar prin aceasta atrăgînd privirile şi părînd mai renumit decît orice alt tablou". Desigur, totdeauna o pictură conţine nişte linii care scapă vederii şi nimic mai mult; dar acest gol aparent, Pliniu are dreptate, atrage privirile mai mult decît orice plin. Capacitatea artei tocmai aceasta e: de a se încărca de semnificaţie cînd e privită, de a vorbi fără voce, de a fi un vid magnetic. O pînză „plină" e totuna cu o poezie „vorbitoare": ambele greşesc prin retorism.

Post-scriptum. Nu cunoşteam, cînd am scris povestirea *Uşa zidită*, triplul vis analizat de Jung în *Essai d'exploration de l'inconscient*: „J'ai moi-même rêvé un même motif pendant plusieurs années, dans lequel je découvrais une partie de ma maison dont j'ignorais l'existence. Quelque-fois, il s'agissait des appartements de mes parents, morts depuis longtemps, dans lesquels mon père, à ma grande surprise, avait un laboratoire où il étudiait l'anatomie comparée, et ma mère un hôtel pour visiteurs fantômes. D'habitude, cette aile inconnue de ma maison était un ancien édifice historique, depuis longtemps oublié, dont j'étais propriétaire par

Scanned with OKEN Scanner

héritage. Il s'y trouvait des meubles anciens intéressants, et vers la fin de cette série de rêves, je découvris une vieille bibliothèque dont les livres m'étaient inconnus. Finalement, dans le dernier rêve, j'ouvris un de ces livres, et j'y trouvai une profusion de merveilleuses images symboliques". Cumpărînd ulterior o carte de alchimie, Jung descoperea în ea semnele cărții din vis. Din acea clipă, visul încetează să-l mai preocupe. Jung explică lucrurile astfel: „La maison, bien entendu, était le symbole de ma personalité et de son champ conscient d'intérêts. Et l'aile inconnue représentait une anticipation d'un nouveau champ d'intérêts et de recherches qui échappait encore à ma conscience". Legînd acest vis de povestirea mea, îmi atrage atenția un lucru deosebit și anume *cartea* care îl încheie. Dacă e vorba de o casă ce simbolizează personalitatea, biblioteca și cartea reprezintă motivul final și care, nu întîmplător, lichidează obsesia: este motivul *textului*. Căutarea, camerele, ușa zidită simbolizează explorarea; textul e o finalitate. Identificată cu un text, personalitatea scriitorului se realizează și părăsește visul. În spatele ușii zidite din povestirea mea, trebuie să fie neapărat o carte. Văd în povestire un simbol al scrisului ca invenție de sine.

Steaua, 11, 1976

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRI EXTRAORDINARE

Pentru cunoscătorul în materie, nu mai e nevoie să spun că „povestirile" care urmează sînt în cel mai autentic stil spaniol ; ar trebui poate doar să precizez că acţiunea lor se petrece pe la mijlocul secolului XVII. Voi ţine deocamdată secretă sursa.

Aşadar, un oarecare marchiz întîlneşte într-o zi la Toledo cîteva doamne mascate cărora le face graţios curte şi care îl lasă să înţeleagă că ar participa cu plăcere la o masă, într-un castel ferit de ochii lumii, dacă le-ar oferi-o. Cum marchizul convine deîndată, ele îi sugerează să trimită a doua zi într-un anumit loc o caleaşcă cu perdele coborîre. Marchizul se execută cu promptitudine. Doamnele, puse pe şotii, înştiinţează între timp pe Părintele Superior de Toledo că la un castel din vecinătate un cavaler care şi-a pierdut minţile doreşte să i se acorde în cea mai mare taină spovedania. Aşa că marchizul se pomeneşte, la ora stabilită, în locul doamnelor, cu doi sfinţi părinţi care ţin cu tot dinadinsul să se achite de însărcinarea lor.

Tot o farsă, dar dublă, după modelul păcălitorului păcălit din *Căsătoria pe furate* a lui Cervantes, are ca erou pe un călugăr carmelit. Mergînd el pe o stradă din Toledo, este strigat de la o fereastră de o femeie şi rugat să urce pentru o chestiune foarte importantă. Femeia îi povesteşte că e străină de oraş şi că are mare nevoie de cineva care

Scanned with OKEN Scanner

să-i scrie un memoriu către magistratul local. Nici nu se așterne bine pe scris omul bisericii, cînd, la ușă, bătînd zgomotos, se înfățișează un grefier și doi slujitori. Temîndu-se să fie văzut, călugărul se ascunde în camera alăturată de unde le ascultă convorbirea: vizitatorii pretind în gura mare că supraveghează demult această casă rău famată și că sînt siguri că stăpîna ei a primit chiar acum la ea un bărbat. Apoi, găsindu-l lesne, îl înhață pe călugăr și se prefac a-l duce la închisoare. Înțelegînd la vreme că e victima unei înscenări și neavînd nici un ban asupra lui, sfinția-sa șterpelește fără să stea pe gînduri din casă un vas de argint, ascunzîndu-l sub sutană, și, pe drum, îl oferă falsului grefier în schimbul libertății. Acesta, fără a bănui că e la rîndul său păcălit, îl ia bucuros, dă drumul prizonierului și se întoarce triumfător la complicea lui, care-și recunoaște, firește, vasul.

O întîmplare hazlie compromite o corrida la Retiro, amuzînd foarte pe maiestățile lor și întreaga Curte. Taurul menit să inaugureze serbarea sparge poarta înainte de a fi fost evacuată arena: „În momentul acela se afla în arenă o femeie cu o rochie atît de largă încît, fiind cea mai la vedere, se năpusti asupra ei taurul și toate veșmintele femeii zburară prin aer. Soarta vru ca taurul să se încurce în pelerină, așa că avură timp să dea drumul cîinilor care, încoltindu-l, îl opriră, iar femeia putu să plece, lovită și rușinată că rămăsese în pielea goală."

Petrecerile la Curte sau pe stradă, ceremoniile și sărbătorile religioase, festinurile, carnavalurile formează obiectul multor alte „istorisiri", din cele la care mă refer, și unde se amestecă veselia cea mai deșănțată și bigotismul cel mai sumbru. Nu lipsesc nici scamatorii care delectează publicul cu minuni aprobate, firește, de Inchiziție. Un personaj specific pentru viața străzii spaniole e Margaritona, un fel de Celestina, o babă de vreo nouăzeci de ani, purtată într-o

Scanned with OKEN Scanner

cușcă cu gratii pe spinarea unui măgar uriaș, fiindcă fusese prinsă cu, cum să zic, codoșlîcuri. Acasă la femeie, oamenii Inchiziției găsesc două mii de ducați (confiscați imediat și destinați unor scopuri caritabile : banul tot fără miros rămîne) și, lucru și mai interesant, „o carte cu foile întregi, cu portrete, cu un catalog pe alfabet, cu numărul, strada și casa femeilor ce voiau să fie iubite". (Autorul nu ne mai spune dacă și acestea au pătimit de pe urma rigorilor legii.) Sînt multe lucruri licențioase în aceste snoave sau moralități de felul celor din vechea culegere intitulată *El Corbacho*, ca de exemplu această declarație în fața tribunalului a unui păgubit, într-un stil așa de subtil încît nu ne putem opri să ne gîndim la Lope de Vega, la Calderón sau la ceilalți maeștri ai comediei spaniole, ca să nu mai vorbesc de „malițiosul șchiop", cum a fost numit Quevedo : „Domnilor, eu sînt căsătorit și am șase copii. Alaltăieri am plecat disperat de acasă pentru că nu aveam ce să le dau să mănînce și trecînd pe strada acestei femei, mă strigă de la o fereastră zicîndu-mi dinăuntru că-i plăcea de mine și-mi oferi un dublon de patru dacă mă culc bine cu ea și o satisfac, asta pentru că eu îi spusesem că sînt sărac. Prețul fiecărei jigniri aduse lui Dumnezeu era un scud de aur. Am cîștigat trei, leșinînd la al patrulea, de slăbiciune și de foame. Vru să-mi ia înapoi dublonul și nu putu, și la strigătele ei veni aprodul acesta, aci de față, și avu mai mult noroc decît mine". Se înțelege că, la temperamentul spaniol, nu pot lipsi istoriile aventuroase, cu briganzi, hoți, pirați sau măcar duelgii, așa de obișnuite în scrierile picarești, conținînd uneori și complicații fantastice. În cea care urmează, semănînd cu cutare povestire a lui Vicente Espiñel, este vorba despre un consilier municipal din Leon, care omoară într-o închisoare un om și, plin de remușcări, plătește discret rudelor acestuia pentru slujbele de cuviință. Trece cîtva timp și consilierul e scăpat de la moarte el însuși de o persoană

Scanned with OKEN Scanner

ce se afla parcă întîmplător la locul duelului și în care, zărindu-i fața, recunoaște pe cel ucis. Acesta îi declară că, priindu-i liturghiile plătite de consilier, se simțise ușurat de păcate și voise să se revanșeze cavalerește. Miracolele, arătările și convertirile abundă. Atmosfera e adesea terifiantă. Doi morți împiedică pe un cizmar madrilen să-și încaseze o moștenire de opere pioase și liturghii pentru morți. Tezaurul din Barchin del Hoyo, la fel de bogat ca cele ale califilor arabi din *Halima*, e protejat de un „șarpe rotund ca un păianjen", care mai are și gheare diavolești. În biserica Bon Suceso, un slujitor al Ducelui de Alba se nimerește lîngă o femeie nemaipomenit de frumoasă, al cărui chip se dovedește însă a fi acela al morții (motiv frecvent în pictura medievală). Printre personajele curente se numără nebunii, vîrcolacii și alte duhuri (prezenți deja în *Satiricon*), toți colaborînd la crearea impresiei de groază și de fantasmagorie demnă de romanul lui Apuleius, căruia, ca și celui al lui Petronius, proza spaniolă îi datorează foarte mult.

Desigur, aș putea continua. E însă momentul să spun adevărul : „povestirile extraordinare" din care am citat sau pe care le-am rezumat mai sus nu sînt, nici una, opere de ficțiune în sensul strict al cuvîntului. Originea lor e cu totul străină de literatură. Au fost folosite de Ortega y Gasset ca documente de epocă, în cartea lui despre Velázquez. Lucrurile s-au petrecut așa : cînd, în 1943, o editură elvețiană a cerut eseistului spaniol să scrie cîteva pagini despre marele pictor, Gasset și-a dat seama că știe destul despre opera propriu-zisă a acestuia, dar nu și despre „atmosfera istorică a vieții spaniole din prima jumătate a secolului XVII" ; a căutat deci și a găsit un număr de scrisori contemporane ce i s-au părut că spun mai bine decît a făcut-o orice istoric al Spaniei în ce constă „epiderma acelor vremi". „Viața își are măruntaiele ei — observă Gasset —, dar are și piele.

Scanned with OKEN Scanner

De piele ne atingem în primul rînd cînd vrem să ne apropiem de o epocă." Aceasta fiindu-i intenţia, să remarcăm că noi citim astăzi cu un interes întrucîtva deosebit relatările de „evenimente reale" spicuite de prin culegeri de Gasset. Realitatea, departe de a ni se înfăţişa în deplina ei puritate, ne apare, în majoritatea acestor mărturii, prelucrată, denotînd o inconştientă imaginaţie ; iar această imaginaţie este în fond aceea a literaturii spaniole din secolele XVI şi XVII. Un model al ficţiunii intervine fără voia părinţilor din Compania lui Isus şi a celorlalţi corespondenţi, citaţi de Gasset, în ciuda faptului că ei se străduiesc să fie doar nişte simpli şi fideli informatori ai superiorilor ierarhici. Gasset a fost atras de nuditatea instructivă a scrisorilor, cum declară, deşi ele purtau din prima clipă veşmintele de împrumut ale literaturii. Şi, astfel deghizate, mărturiseau admirabil despre acea Spanie a lui Filip al IV-lea (la curtea căruia Velázques şi-a petrecut toată viaţa) care, privită cu atîta generoasă fantezie, ajungea să se identifice cu masca ei literară. N-o caracterizează Gasset însuşi drept : „oboseală de a stăpîni lumea, dorinţa unor plăceri de Curte, existenţa halucinată şi halucinantă cu spatele la orice realitate, comediante geniale, femei mascate şi şirete, poezie retorică, formalism vital" ? Şi iată cum viaţa ia uneori înfăţişarea literaturii.

Steaua, 12, 1976

Scanned with OKEN Scanner

COPII TERIBILI

Eroul primelor piese ale lui Caragiale e micul-burghez ridicol : conu Leonida, jupîn Dumitrache. Ridicolul implică din partea noastră oarecare compasiune, milă chiar, şi în orice caz înţelegere. Rîdem de mahalagiii patetici din *D-ale carnavalului* fără să-i judecăm prea aspru. Toţi au mica lor dramă. Dumitrache e gelos. Conu Leonida se teme de dezordine. Nae, Miţa, Didina şi Pampon sînt prinşi în jocul dragostei şi al întîmplării ca nişte actori rău distribuiţi într-o piesă în fond serioasă. Comicul rezultă totdeauna la Caragiale din nepotrivirea esenţei cu aparenţa, dar în două feluri. Aparenţa ţine în cazul acestor dintîi personaje de un mod de expresie trivial ; limbajul (în sens larg) le trivializează sentimentele. Sînt nişte oameni oneşti trădaţi de o fundamentală incultură. Dramele lor iau aspect de farsă, în care totul se isprăveşte cu bine. Trişeria rămîne inocentă. În *Scrisoarea pierdută* şi în *Momente* apare însă ticălosul : Dandanache, Verigopolu şi ceilalţi. Ticăloşia neinspirînd compasiune, nu mai rîdem pur şi simplu de ei. Simţul moral ne cere să-i condamnăm. Raportul însuşi dintre esenţă şi aparenţă se schimbă, devine ambiguu. Dacă n-ar şti sursa „micilor economii" ale soţiei sale, Verigopolu ar fi doar idiot ; dacă o ştie, e doar lamentabil. Dar ce bine joacă el rolul naivului ! Actorului prost îi ia locul un actor foarte

Scanned with OKEN Scanner

COPII TERIBILI

Eroul primelor piese ale lui Caragiale e micul-burghez ridicol: conu Leonida, jupîn Dumitrache. Ridicolul implică din partea noastră oarecare compasiune, milă chiar, şi în orice caz înţelegere. Rîdem de mahalagiii patetici din *D-ale carnavalului* fără să-i judecăm prea aspru. Toţi au mica lor dramă. Dumitrache e gelos. Conu Leonida se teme de dezordine. Nae, Miţa, Didina şi Pampon sînt prinşi în jocul dragostei şi al întîmplării ca nişte actori rău distribuiţi într-o piesă în fond serioasă. Comicul rezultă totdeauna la Caragiale din nepotrivirea esenţei cu aparenţa, dar în două feluri. Aparenţa ţine în cazul acestor dintîi personaje de un mod de expresie trivial; limbajul (în sens larg) le trivializează sentimentele. Sînt nişte oameni onești trădaţi de o fundamentală incultură. Dramele lor iau aspect de farsă, în care totul se isprăveşte cu bine. Trişeria rămîne inocentă. În *Scrisoarea pierdută* şi în *Momente* apare însă ticălosul: Dandanache, Verigopolu şi ceilalţi. Ticăloşia neinspirînd compasiune, nu mai rîdem pur şi simplu de ei. Simţul moral ne cere să-i condamnăm. Raportul însuşi dintre esenţă şi aparenţă se schimbă, devine ambiguu. Dacă n-ar şti sursa „micilor economii" ale soţiei sale, Verigopolu ar fi doar idiot; dacă o ştie, e doar lamentabil. Dar ce bine joacă el rolul naivului! Actorului prost îi ia locul un actor foarte

Scanned with OKEN Scanner

abil. Atît de perfect se descurcă Verigopolu încît te întrebi dacă nu cumva habar n-are... E, apoi, limitat sau monstruos Dandanache ? Dar Trahanache ? Ramolismentul lui Leonida fiind înduioşător, ca şi încrederea oarbă în Chiriac a lui Dumitrache, Trahanache sacrifică totul intereselor politice iar Dandanache, în amnezia lui, ascunde o canalie agresivă, care-şi calculează minuţios loviturile. În cazul acestora din urmă nu putem spune unde sfîrşeşte autenticitatea şi unde începe mistificaţia. Comicul operelor de maturitate ale lui Caragiale e, moral, neliniştitor.

● Mult mai complexe decît la prima vedere sînt schiţe ca *Vizită* şi *Dl. Goe*. Estetic, aş zice, nu problema educativă e importantă în ele, căci dacă imbecilitatea educatorilor ne stîrneşte dispreţul, ticăloşia copiilor în schimb ne cutremură. Goe e un mic monstru. Ionel, un sadic. Să notăm şi că majoritatea copiilor din „lumea bună" sînt, în schiţe, îmbrăcaţi în uniforme militare. Goe e „mariner", Ionel, maior de roşiori. Celălalt Ionel, din *Tren de plăcere*, poartă uniformă de ofiţer de vînători ai prinţului Carol. Toţi sînt nişte mici tirani şi reaua-creştere nu e încă totul. Copilul directorului din *25 de minute* se scobeşte în nas pe peron, de faţă fiind şi suveranii ţării, aşa încît trebuie închis în sala de aşteptare. Dar de acolo „urlă tare" şi e eliberat la intervenţia reginei. Goe zbiară şi el, se uită urît şi vorbeşte aşijderea. E nevoie mereu de o supraveghere strictă, aşa că mam-mare îşi ia în primire postul de pe culoar. Ionel bate toba, suflă din trompetă, loveşte cu sabia, iar la urmă răstoarnă cheseaua cu dulceaţă în şoşonii musafirului. Celălalt Ionel, care n-are rol principal, se mărgineşte să pună decis picioarele încălţate pe bancheta de catifea a vagonului. Amănunt neiertător : deloc simpatic, „puiul". Aceşti copii teribili tiranizează pe toată lumea. Şi dacă lumea lor ar fi mai mare, ei

Scanned with OKEN Scanner

s-ar chema cu siguranţă Caligula, Caracala sau Commodus, tiranii (aproape) copii ai romanilor.

● În *Grand Hôtel „Victoria Română"* personajul principal e tot un copil : Nicu. Cel mai fioros dintre toţi. Pe terasa restaurantului nu face altceva decît să fixeze cu privirea pe povestitor. Şi ce privire ! „Un băieţel ca de vreo cinci ani se scoală de la locul lui, vine binişor la masa mea şi se pune, mîncînd dintr-o prăjitură, să mă studieze de aproape. Nicule ! vin la mama ! strigă o damă. În zadar ; copilul, numai ochi, n-aude. Am rezistat pînă aci, înfruntînd ploaia de săgeţi ; privirile copilului mă biruiesc. Mă gîndesc la bestiile din menajerii ; ele, afară de chinul dureros al captivităţii, mai sufăr unul, care acuma văd eu cît e de neplăcut — să rabzi, fără a le fi solicitat, privirile unei mulţimi curioase ! Dar dacă ar fi numai privirile ! Exemplarele din menajerie, publicul este rugat să nu le atingă ; pe mine, băiatul cu mîna plină de spumă de zahăr, mă şi pipăie !" Dar teroarea mută abia începe. Prezenţa copilului are ceva obsesiv. Nu face decît să se uite ţintă şi să întidă mîna într-un gest cum nu se poate mai ameninţător în banalitatea lui. Victima e parcă hipnotizată. „Imposibil de răbdat... O sforţare... Mă scol în sfîrşit, evitînd privirile copilului, plătesc şi intru în gang... Băieţelul se ţine după mine pînă la scară şi stă locului să se uite cum mă sui, pînă cînd, făcînd cotul scării, îi ies din bătaia ochilor. Am scăpat, dar m-a apucat capul..." Iată obsesia făcută. Povestitorului i-a pierit somnul : „Mă doare capu'... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi ! Oare o fi existînd deochiul ?" Nu s-a observat că *Grand Hôtel „Victoria Română"* dezvoltă, de fapt, pînă în halucinaţie acest motiv iniţial al privirii copilului. Povestitorul continuă să se simtă, şi după ce a fugit din calea micului fachir, persecutat de ochii lui. Trăieşte sentimentul unui

Scanned with OKEN Scanner

hăituit ce se traduce apoi metaforic în vînarea de către măturători a cîinelui și în brutalizarea femeii de către polițiști la patru dimineața... Ce poate face privirea unui copil în care se strînge toată mizerabila curiozitate a tîrgului ! Schița povestește deci o scenă de teroare perfidă, din care naratorul iese zdruncinat. E pe cale de a-și pierde mințile. Nu știe cum să ajungă mai repede la gară ca să scape.

● Nici Goe, nici Nicu, nici Ionel I, nici Ionel II nu trezesc vreo umbră de simpatie lui Caragiale. Îi vine să-i azvîrle pe fereastra vagonului pe care a zburat și basca de mariner a lui Goe, mînca-l-ar mama de... Simbolic, răzbunarea e relatată în *Bubico* unde, am o bănuială, în cățelul din tren s-a vîrît sufletul unuia din acești copii teribili. Bubico are și el uniforma lui : „funde și panglici roșii și albastre". Zbiară ca Goe închis în closet sau ca Ionel II în sala de așteptare, adică latră. „Bubico ! zice cucoana... șezi mumos, mamă !" Tot așa vorbesc și mamițica sau mam-mare cu „puiul". La vederea controlorului, Bubico face, iarăși, ca marinerul. Iar cucoana îl alintă : „Apoi către paner, cu multă dragoste : Unde-i Bubico ?... Nu e Bubico ! Din paner se aude un miorlăit sentimental. Să-i dea mama băiețelului zăhărel... Băiețelul scoate capul cu panglicuțe". Goe, nefiind nici pe departe atît de sentimental, se lasă la fel de ușor dus cu zăhărelul : „Mamița începe să rîză ; scoate din săculeț ceva și zice : Cine mă pupă... uite !... ciucalată ! Mamița pupă pe Goe, Goe pe mamița..." Cucoana crede pe Bubico inteligent : „dar nu știți ce cuminte și fidel este, și deștept !" Parcă o auzi pe mam-mare după ce Goe și-a meritat ciucalata : „E lucru mare, cît e de deștept !" Vine însă și clipa răzbunării : Bubico dispare ca un porumbel, pe fereastra vagonului, înapoi spre București. Fericit, povestito-

Scanned with OKEN Scanner

rul ia o poză mefistofelică și suflă cucoanei la ureche: „—Cucoană! eu l-am aruncat, mînca-i-ai coada! Ea leșină iar... Eu trec ca un demon prin mulțime și dispar în noaptea neagră...“. Această glumă ne duce cu gîndul ce s-ar fi putut întîmpla lui Goe, lui Nicu, lui Ionel I, lui Ionel II... Copii teribili, parol!

Steaua, 1, 1977

Scanned with OKEN Scanner

MONOLOGUL LUI SCHILLER

Student fiind, acum vreo douăzeci de ani, şi voind din obligaţie de seminar să traduc cîteva din baladele lui Goethe şi ale lui Schiller (ţin minte ce mîndru am fost de echivalenţa „craiul ielelor“ pentru „Erlkönig“, ca s-o aflu apoi la Şt. O. Iosif), m-am folosit, spre lămurirea unor circumstanţe, de corespondenţa lor, în ediţia, răsfoită în pripă, a lui Franz Munker. Redescopăr astăzi scrisorile celor doi poeţi — după ce însă între timp am citit comentariul atît de temeinic-înţelegător al lui Gundolf — cu o bucurie pe care, trebuie să mărturisesc, i-o datorez, acestuia din urmă, în mare măsură. El mi-a revelat mai ales în ce constă folosul *reciproc* al cunoştinţei dintre Goethe şi Schiller. Şi dacă totuşi, parcurgînd cu atenţie scrisorile, am găsit unele motive să mă îndoiesc de teza eruditului critic german, ea nu mi se pare mai puţin atrăgătoare.

Autorul lui *Faust* (susţine în esenţă Gundolf), care „putea ajunge la filosofie doar prin oameni, nu printr-un sistem“, a întîlnit în Schiller spiritul capabil a-i mijloci înţelegerea lui Kant şi pe a celorlalţi filosofi. Imperiul kantian l-a trimis pe Schiller la curtea lui Goethe ca ambasador, spune Gundolf : „Înrîurirea lui Schiller se referă la *forma* sub care Goethe îşi valorifică şi-şi pune în lucrare conţinuturile avute mai dinainte“, în vreme ce Schiller „a obţinut de la această

natură (care era Goethe), infinit superioară lui ca bogăție, o lume", cu alte cuvinte un *conținut*. Asocierea „geniului activ cu cel productiv", a spiritului aproape pur cu o natură multilaterală — acesta este rezultatul, după Gundolf, al înnodării prieteniei lor epistolare, opera amîndurora avînd enorm de cîștigat de pe urma lui.

Să vedem însă și alte lucruri. Mai tînăr cu zece ani, Schiller este acela care se devotează lui Goethe din prima clipă, incitîndu-l, mai bine-zis provocîndu-l, la un schimb intelectual, în care cel dintîi mai cu seamă *dă*, iar cel de al doilea mai cu seamă *primește*. Scrisorile cele mai interesante aparțin lui Schiller. Este în ele o simpatică și responsabil-tinerească dorință de a profita din contactul cu marele om, care-l împinge să tragă toate foloasele posibile, chiar și din judecarea (cu admirație, dar fără indulgență) a personalității lui Goethe. Și e semnificativ că Schiller nu se grăbește să afirme necesitatea absolută a filosofiei în dezvoltarea spirituală a unui om ca Goethe, pricepînd numaidecît că acesta putea pătrunde adînc „în miezul lucrurilor" pe o cale proprie, fără a împrumuta nimic de la filosofie. „Dumneavoastră luați în considerare — îi scrie Schiller — natura în totalitatea ei pentru a lămuri particularul. În totalitatea formelor de manifestare căutați explicația individului. Suiți pas cu pas de la o formă de organizare simplă spre una mai complexă și zidiți pe cea mai complicată dintre acestea, pe om, cu materialul genetic al întregii naturi. Făurind pe om tot așa cum îl creează și natura, încercați să pătrundeți în tehnica ei ascunsă". Aceste fraze sînt din 1794. Doi ani mai tîrziu, citind *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Schiller are confirmarea (uimita confirmare, totuși) a intuiției sale, cînd observă cum eroul goethean nu apelează, în ucenicia lui intelectuală, cîtuși de puțin la filosofie: „Mă întreb cum ați izbutit să educați un om fără să vă loviți de întrebări la care singură filosofia poate să răspundă?" Dacă înțelege extraordinara excepție pe care Goethe

Scanned with OKEN Scanner

însuși o reprezintă, Schiller pare convins că el nu poate împărți cu nimeni privilegiul unei educații „spiritual-estetice" pure, nici chiar cu eroul său ! Iată cît de neobișnuită i se pare soluția de creație goetheană ! Oare, se întreabă el, „Wilhelm are destulă libertate estetică care să-i echilibreze viața spirituală astfel încît să nu ajungă în situația de a nu avea nevoie de ajutorul speculației filosofice", este el „destul de *realist* ca să nu trebuiască să se sprijine pe rațiunea pură". (Realismul fiind totuna aici cu adaptarea la natură.)

Cît de justă este intuiția lui Schiller ne putem da seama și din felul în care el definește situația limită a lui Goethe, alegerea la care acesta a fost silit de caracterul de excepție al firii sale. „Dumneavoastră ați ales — îi scrie el cu o genială perspicacitate — ca și Ahile din *Iliada* între Pithia și nemurire." Cu alte cuvinte, între „slava cea mare pe care o aduce sacrificiului suprem, moartea eroică (în cazul lui Goethe, zidirea în propria operă), și o viață obișnuită și lungă fără nici o glorie ; între supraumanul nimicitor, ironic, demonic, și umanul care împrăștie în jur fericire, fiind el însuși fericit. Desigur, nu întîmplător s-a bizuit Thomas Mann pe constatările lui Schiller (deși n-o mărturisește, pe cît știu, nicăieri), cînd a atribuit consilierului Riemer din *Lotte la Weimar* ideea despre nefericirea adîncă a proteicului Goethe : „Credeți oare că Proteu — care ia toate formele și în toate se simte la el acasă, care e mereu Proteu și mereu altcineva și se lasă la voia întîmplării — credeți oare că e o ființă *fericită* ?" Elementar, nu moral, neutral și maliții-os-tulbure (adaugă Thomas Mann prin gura lui Riemer), geniul goethean nu e fericit și nu emană fericire. A ales, în locul vieții, nemurirea.

Schiller o știa foarte bine. Și stă înaintea monstrului atît de deferent la suprafață și atît de rece, nepăsător, înăuntru, cu o emoție care-l determină să-și înțeleagă propria nefericire, izvorîtă însă din contradicțiile firii sale și nicidecum din unitatea ei, adică din acel surplus de natură care-l uimește la

Goethe. Dealtfel, tocmai interpretînd în acest chip pe Goethe, Schiller ajunge să se cunoască pe sine. *Şi nu scrisorile lui Goethe îl îndrumă, ci propriile scrisori.* Lucrul cel mai surprinzător în corespondenţa lor este că, de fapt, unul singur face experienţa revelării ambelor personalităţi. Acesta este Schiller. Scrisorile lui Goethe sînt pasive, ieşind rareori din expresivitatea avantajoasă a unei naturi obişnuite să primească, să se autocontemple, fie şi în oglinda întinsă de o mînă străină. În definitiv, corespondenţa aceasta este esenţialmente un monolog : monologul lui Schiller. Schiller se clarifică pe sine, clarificînd pe Goethe ; întreabă şi răspunde ; are intuiţii şi încearcă să le explice pentru amîndoi. Goethe urmăreşte liniştit spectacolul (intervine doar ca să mulţumească şi să pretindă încurajări — „Multe mulţumiri pentru caldele cuvinte la adresa lui *Faust redivivus*... Îndemnurile şi participarea dumneavoastră afectivă sînt pentru mine imbolduri de creaţie“ — mărginindu-se la politeturile strict obligatorii : „Cum mai staţi cu Wallenstein ?“) sau sugerează teme de discuţie (despre epic şi dramă, despre Aristotel), acelea, în fond, care-l frămîntă în momentul respectiv. Din comparaţia pe care tot el a provocat-o, Schiller reuşeşte să-şi dezvăluie propria contradicţie : „Doar atunci cînd simţurile şi morala tind spre sensuri contradictorii, omul recurge la ajutorul raţiunii pure“. El ştie că nu are bogăţia firească a lui Goethe şi nici forţa acestuia de a împăca spiritul prin apelul la natură. Spiritul neconsolidat pe natură e sărac : „Năzuinţa şi strădania mea tind să creeze (de aceea) mult din puţin“. Şi se explică : „Aria gîndurilor mele este restrînsă şi o parcurg repede şi des ; îmi chivernisesc cu destulă uşurinţă mica mea avere, creind o varietate care lipseşte conţinutului, prin formă. Dumneavoastră tindeţi să simplificaţi marea lume a ideilor, pe cînd eu caut varietate pentru micul meu petec de moşie. Dumneavoastră guvernaţi un imperiu, eu conduc doar o numeroasă familie

de noțiuni, familie pe care doresc din tot sufletul s-o sporesc și să alcătuiesc astfel un mic univers." Nu e falsă modestie, e cunoaștere de sine dobîndită prin frecventarea celuilalt. Și nu e autocontemplația calmă în care se răsfață Goethe, ci un mod de acces la castelul său interior (cu vorba unui poet) pe care l-a cîștigat prin luptă. Între viață și filosofie, între imaginație, ca natură, și idee, ca speculație abstractă, este la Schiller o neînțelegere de care el devine conștient prin raportarea la Goethe: „Totuși simt din plin distanța imensă care desparte viața de speculațiile filosofice și nu mă pot opri de a interpreta, în clipele mele de melancolie, drept o lipsă a firii mele ceea ce, în orele senine, socotesc a fi o însușire". Goethe i-a oferit prilejul să se cunoască, dar a fost nevoie de întreg spiritul lucid-scormonitor al lui Schiller ca să facă evidente deosebirile. Înțelegerea vine dinăuntrul său spre a se întoarce înăuntru.

Și este cu atît mai lăudabilă cu cît — ne dăm seama parcurgînd scrisorile — distanța planetară, care-i separa pe cei doi poeți și pe care mintea agilă a lui Schiller a străbătut-o în ambele sensuri de mai multe ori, nu s-a redus nici o clipă. În 1797 Schiller declară ritos: „Cred că trebuie să punem la îndoială onestitatea unor minți luminate care apără supranaturalismul în dauna rațiunii". Supranaturalist era Goethe, rațional, Schiller. Un an după aceea, răsfoind pe Fichte, Goethe are aerul că răspunde: „Părerea mea este aceeași pe care am avut-o și despre observații: numai oamenii pot cunoaște natura și simți eternul omenesc. Oricum o sucesc, nu izbutesc să aflu în majoritatea axiomelor decît expresia unei individualități..." Dincolo de afirmarea punctului de vedere individualist, specific goethean, simțim aici și persistența încrederii lui Goethe într-o filosofie interpretată exclusiv ca act prea uman și natural, mai presus de axiomele și adevărurile abstracte. Trebuie să conchidem, împotriva oarecum a entuziasmului lui Gundolf, că cei zece

Scanned with OKEN Scanner

ani în care şi-au scris regulat nu i-au clintit în fond nici pe Goethe, nici pe Schiller de pe poziţiile iniţiale. Dar dacă nu s-au schimbat, au învăţat totuşi să se cunoască şi să se respecte ca posibilităţi opuse de manifestare a geniului creator. Este singurul cîştig real la care puteau nădăjdui, şi care nu e cu nimic inferior aceluia care le-ar fi dat dreptul să se considere fiecare ucenicul celuilalt ; decît poate în sensul de a fi aflat unul despre altul (şi e meritul lui Schiller) cine sînt ei cu adevărat.

Steaua, 2, 1977

Scanned with OKEN Scanner

ADAM BEDE

Cu *Adam Bede* de George Eliot, ne aflăm în faţa unuia din acele romane care, după ce au încîntat o epocă, au fost pe nesimţite împinse în uitare de schimbarea standardelor de lectură. Apărut în 1859, cu un an înainte de *Moara de pe Floss* şi cu doi înainte de *Silas Marner* (traduse şi ele în româneşte mai demult, ca şi *Felix Holt, radicalul*, unul din întîile romane politice în sensul modern al cuvîntului), *Adam Bede* aparţine, ca şi acestea, atît realismului, în forma lui primitivă, din secolul trecut, cît şi victorianismului, pe care George Eliot l-a ilustrat probabil mai bine decît toţi contemporanii ei englezi.

Emoţia lecturii noastre, azi, este aceea a redescoperirii unui roman de altădată, cu toate bunele şi relele lui deprinderi. Estetica romanului s-a complicat foarte mult (s-a sofisticat, ar spune tradiţionaliştii), dar, iată, n-am pierdut cu totul gustul pentru fastidioasele şi monotonele descrieri, pentru naivele analize psihologice. Cine ar fi crezut că ne mai pot atrage toate aceste personaje simple şi cam necioplite, ducînd o existenţă austeră, sau că, mai ales, ne vom putea acomoda ritmului trenant al acestei existenţe, de care ne despart parcă secole de civilizaţie. Şi totuşi : romanele lui George Eliot ne farmecă precum o amintire din copilărie (e vorba de însăşi copilăria romanului), cu desuetudinea lor sentimentală şi cu didacticismul lor etic. Ne-am dezobişnuit şi să ascultăm

Scanned with OKEN Scanner

direct vocea (ironic-duioasă) a naratorului însuşi, care nu se sfieşte în *Adam Bede* să-şi aroge deplină autoritate, să ne introducă în sufletele eroilor (ca un „braconier ce-şi poate permite — zice romanciera însăşi — să violeze nepedepsit orice proprietate privată"), să ne însoţească paşii, să ne reţină atenţia. N-am mai citit de mult *invitaţii* atît de candide ca aceasta : „Vom intra în vîrful picioarelor şi ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu păr lucios şi castaniu, întins alături de cei doi pui ai săi în faţa căminului..." Şi cît de ciudat ni se pare că sună conversaţiile autoarei cu presupuşii ei cititori (şi mai exact, cititoare, căci, vorba lui Thibaudet, multă vreme romanul s-a scris pentru femei, mai libere decît bărbaţii lor să se consacre plăcutei îndeletniciri a citirului) din primul capitol al părţii a doua : „Pastorul ăsta din Broxton se comportă ca un păgîn — aud o cititoare revoltîndu-se". George Eliot scria pentru cititori mai puţin preveniţi decît noi şi, în orice caz, mai puţin dispuşi să înţeleagă de ce un om minunat ca Adam Bede a avut ghinionul să iubească o fată atît de superficială ca Hetty Sorel. Supuşilor reginei Victoria trebuia să li se explice că viaţa e în stare să joace astfel de feste pînă şi celor mai detreabă dintre personaje. Răbdătoare, George Eliot o face, căci nu vrea să şocheze. Este la ea, de fapt, un continuu amestec de rezervă puritană şi de crud adevăr : în toate romanele, tragedia loveşte tocmai în cei pe care ar trebui să-i cruţe ; dar ca nu cumva să fie bănuită de a cultiva nedreptatea, romanciera are grijă mereu să ofere năpăstuiţilor depline compensaţii. *Adam Bede* începe ca o epopee minuţios realistă, urmează ca o tragedie şi se încheie ca un basm.

Să nu ne facem că ignorăm riscul acestei literaturi : plictiseala. Răbdarea ne e mereu pusă la încercare. Am voi să ne identificăm cu personajele (aşa ne-au învăţat romanele din ultima sută de ani), să le trăim dinăuntru neliniştile, îndoielile, ambiguitatea, şi, în *Adam Bede* ca şi în celelalte ro-

Scanned with OKEN Scanner

mane ale lui George Eliot, sîntem siliţi să ne identificăm cu autorul : înţelept, atotştiutor, atotputernic. Am voi să ajungem mai repede la destinul eroului, la criză, la luptă ; şi sîntem întîrziaţi de tot felul de descrieri şi ocolişuri ; cadrul tabloului este vădit prea amplu, pentru a nu regreta că protagoniştii se pierd undeva, departe, în imensitatea lui.

Însă are şi acest stil, lenta şi melancolica lui poezie. Ca într-o *saga* străveche, ne familiarizăm treptat cu locuri, oameni şi obiceiuri. Ce admirabilă pare, de la distanţă, viaţa aspră a fermierilor şi meseriaşilor din vechea Anglie ! Ce gust trebuie să fi avut untul bătut zilnic în lăptăria curată ca lacrima a aprigei doamne Poyser ! Şi ce ţinută morală are Adam, tîmplarul cuminte din Hayslope, pe care începem să-l iubim şi noi, aşa cum îl iubesc toţi locuitorii comitatului Loamshire ! Ne simţim bine printre ei, imaginîndu-le viaţa paşnică şi cinstită. Închidem cartea cu gîndul la blînda Dinah, la pastorul Irwine (acest Lai Cantacuzin englez de la 1800), la nefericitul Arthur, la resemnatul Seth. Şi înţelegem deodată cît adevăr profund este în profesia de credinţă, ce ni s-a părut la început (de ce să nu recunoaştem ?) atît de naivă, a romancierei : „Preocuparea mea este estetica, trezirea celor mai nobile emoţii, ce determină pe oameni să dorească dreptatea socială".

România liberă, 24 martie, 1977

Scanned with OKEN Scanner

AFINITAŢI

Dacă influenţele sînt reale (documentar), afinităţile sînt imaginare (se produc adică pe planul imaginaţiei). Citesc scrisorile lui Prosper Mérimée, gîndindu-mă la cele ale lui Negruzzi, Alecsandri, Odobescu sau Mateiu Caragiale. Unele lucruri privesc istoria literară. Negruzzi cunoştea nuvelele lui Mérimée din care a şi prelucrat *Fédérigo* sub titlul *Toderică*, dacă nu şi corespondenţa, publicată mai tîrziu. Alecsandri, care l-a întîlnit pe scriitorul francez, cu care a şi corespondat, ştia acest lucru de vreme ce i-l semnala lui Iacob Negruzzi în 1888 (e drept, după apariţia articolului lui I. Nădejde din *Contemporanul* în care se vorbea de plagiat). E interesant însă că pictura de moravuri din O *alergare de cai* ne trimite ea însăşi la pagini din scrisorile lui Mérimée, niciodată citite de autorul nostru, fiindcă nu erau nici măcar scrise la tipărirea nuvelei. Anterioară scrisorilor către „o necunoscută" date la iveală în 1875 este şi corespondenţa tînărului Odobescu cu mama sa, atît de plină de „ecouri", totuşi, din acestea. În acest caz, afinităţile devin misterioase. Pasiunea pentru arheologie şi monumente artistice a lui Odobescu o întîlneşte pe a lui Mérimée, care a fost şi el timp de aproape două decenii inspector al guvernului francez pentru antichităţi locale, călătorind (ca şi scriitorul român) prin toate provinciile Franţei sau în Italia şi Turcia, împănînd corespondenţa de „rapoarte" ştiin-

Scanned with OKEN Scanner

ţifice, ce denotă preocupări şi gusturi asemănătoare. În sfîrşit, scrisorile lui Mateiu Caragiale ne relevă o juneţe la fel de agitată sentimental şi de mondenă ca aceea a lui Mérimée sau Odobescu, un stil de viaţă la fel de „parizian" (deşi trăită la Berlin).

În *Negru pe alb*, vedem un Mérimée mai provincial, în chip de cuminte (şi conservator) boier moldovean, spiritual fără extravaganţele pe care le permitea celuilalt conştiinţa de a se afla în centrul cultural al lumii de atunci, dar în acelaşi ton de badinerie rafinată, înclinată spre descripţia colorată a oamenilor şi locurilor. „Fiziologişti" şi unul şi altul, în sensul în care se folosea cuvîntul în prima jumătate a secolului XIX, iubeau pitorescul social şi-l zugrăveau cu mare vervă. Hipodromul din *O alergare cu cai*, costumele, obiceiurile, incendiul vădesc la Negruzzi înrudirea cea mai directă cu Mérimée. Tînăr, acesta din urmă se aşeza mereu pe sine în centrul scrisorilor (ca Odobescu şi Mateiu Caragiale); cu vîrsta, a început să deschidă ochii asupra celor din jur şi *coureur*-ul galant să se aplice asupra vieţii sociale şi politice. Scrisorile adresate contesei de Montijo, ce va deveni soacra lui Napoleon al treilea, sînt fermecătoare ca film documentar, cancaniere, spumoase. Ele ne aduc numaidecît în minte pe Alecsandri din *Către un prieten imaginar*. Diferenţele provin din tradiţia mai bogată a genului în Franţa. Inspirat din Madame Sévigne ori de Voltaire (cu care a şi fost comparat), Mérimée vede în corespondenţă un gen literar de sine stătător. N-are deci nevoie să-şi deghizeze pornirea epistolară. Alecsandri, mai prudent, reuşeşte mai bine cînd transportă amănuntele de viaţă într-un plan tipic. *Către un prieten imaginar* aparţin doar formal genului epistolar, fiind în realitate nişte mici naraţiuni de sine stătătoare. Se remarcă la scriitorul francez o mai mare libertate interioară. La noi, abia Odobescu va ilustra acest spirit occidental de superioară civilizaţie, compunînd zilnic o bo-

Scanned with OKEN Scanner

gată corespondenţă, simţind cu alte cuvinte nevoia să se exprime în scris. Scrisoarea particulară e opera de rafinament pe care o produc secolele clasice. Conversaţia de salon îi formează tradiţia necesară, ce nu exista la noi în epoca lui Negruzzi şi Alecsandri. De aceea amîndoi dau adesea scrisorilor un scop literar străin, apelînd la ficţiune şi la generalitatea tipică. Documentul e la Mérimée, dacă nu involuntar, în orice caz secundar. El scrie din plăcere şi dintr-o necesitate de comunicare spontană. Alecsandri şi Negruzzi urmăresc să dezvăluie unele realităţi şi să educe. Ei sînt moralişti agreabili, în vreme ce Mérimée e un *jouisseur* şi un artist. Înaintea lui Odobescu, noi nu avem acest tip de epistolier dezinteresat practic, gustînd plăcerea scrisului în sine.

Dar izbitoare e în corespondenţa tuturor, indiferent de aceste deosebiri, forma clasică a spiritului. În plină perioadă romantică, estetica implicită a lui Mérimée şi Negruzzi e antiromantică. Chiar şi în nuvelele de început ale lui Negruzzi se observă distanţa faţă de clişeul romantic, introducerea unui plan ironic, persiflarea subtilă a sentimentalismului patetic. În scrisori, lucrurile devin şi mai evidente. Mérimée detestă excesele. Nu-i plac pictura lui Goya şi muzica lui Wagner din acest motiv. „Cînd vrei să spargi canoanele academice — scrie el ducesei Colonna în 1869 — şi să te arunci în braţele adevărului, prima condiţie este să imiţi natura". Sau, mai departe: „Ceea ce mă scandalizează în şcoala modernă — vorbesc de cea franceză — este totala ignorare a gestului natural". Negruzzi gîndea la fel. Simţul lor artistic fiind foarte sigur şi cultivat, frica de exagerare îi face deopotrivă de circumspecţi. Iubesc poezia lui Puşchin şi fac efortul de a citi literatura rusă a vremii. Lui Mérimée, *Fum* de Turgheniev i se pare originală, dar el ridică obiecţia lipsei de rigoare în compoziţie. Pînă la Paul Bourget (cu care va polemiza Thibaudet), aceasta este obiecţia cea mai obişnuită pe care scriitorii francezi o fac ruşilor. „Notaţi

Scanned with OKEN Scanner

că, într-un roman, întocmai ca într-un labirint, este bine să intri cu un fir în mînă, în timp ce dumneavoastră începeţi prin a oferi nişte iţe destul de încurcate." Nu numai Paul Bourget, dar şi Negruzzi ar fi putut semna această frază. Pe un alt plan, şi stilul lor e unul clasic : limpede şi raţional. Citiseră cam pe aceiaşi scriitori ai secolelor XVII şi XVIII. O comparare a ideilor în materie a celor doi ne-ar arăta similitudini uimitoare. Mérimée e în această privinţă stendhalian. A fost dealtfel prieten cu autorul lui *Le Rouge et le Noir*, şi printre primii care l-au înţeles cu adevărat : G. Lanson remarcă, *à juste titre* : „Ils aimaient tous les deux à bousculer la morale bourgeoise ; ils étaient tous les deux flegmatiques, observateurs, ils se moquaient des beaux enthousiasmes romantiques ; ils avaient tous les deux l'esprit de la psychologie. Mais bien des différences aussi les séparaient. Stendhal reprochait à Mérimée de n'avoir pas lu Helvétius et Condillac ; il lui reprochait son ironie cruelle et son manque de tendresse. Mérimée est le moins humanitaire des hommes, et son pessimisme est ce qu'il y a de plus opposé au rationalisme optimiste des encyclopédistes ; il méprise trop l'homme pour avoir foi au progrès".

Pesimismul, lipsa tandreţei, mizantropia, neîncrederea în progres nu le constatăm oare şi la Negruzzi ? Care însă dispreţuia (cuvîntul mi se pare prea tare) morala burgheză din altă perspectivă decît Mérimée. El e mai patriarhal şi mai oriental. Ceea ce nu-l împiedică să semene autorului *Colombei*, şi, dealtminteri, lui Alecsandri şi Odobescu. Toţi sînt nişte aristocraţi spiritual (şi uneori prin origine) care pricep pînă la un punct epoca burgheză. Revoluţionarismul le e foarte cumpătat, mai mult sub forma „dandysmului" inconformist în tinereţe, căci de la o anumită vîrstă se complac în atmosfera oficială. Rolul jucat de Mérimée la curtea lui Napoleon al treilea este şi cel al lui Alecsandri la curtea lui Carol. Nu le displace defel această mondenitate ce le oferă o pozi-

Scanned with OKEN Scanner

ție favorizată, mai mult simbolică. La 1848 sînt patrioți, merg cu vremea, dar e discutabil că ar fi primit o transformare mai radicală. Cel mai puțin entuziast a fost Negruzzi. Iubesc confortul, traiul bun, iar Odobescu se complace în ipostaza fiului risipitor. Vanitoși, se lasă adulați și dau sfaturi. Curiozitatea lor pentru lume e moderată. Îndeplinesc funcții politice aproape onorifice sau (cazul lui Alecsandri) care implică onorurile, fiind cîteodată, mai rar, și eficiente. Sedentari, comozi, călătoresc totuși relativ mult. Nu știi ce să reții întîi din jurnalele lor de călătorie: emoția lucrurilor văzute sau spaima de incomoditate. Cannes este pentru Mérimée ce sînt Mirceștii pentru Alecsandri și Trifeștii pentru Negruzzi. Nu numai astmul îl ține pe autorul *Colombei* pe malul Mediteranei, ci, desigur, și sporirea, cu anii, a neplăcerii de a se deplasa. Iarna îl îngrozește, ca și pe Alecsandri. Ploșnițele din Corsica, țînțarii din Grecia și puricii din Auvergne îl chinuiseră pînă la a-i altera humorul, ca pe Alecsandri frigul, drumurile rele, diligențele murdare și hanurile gălăgioase. Călătoriile le-au întreținut însă viu simțul de observație asupra diferitelor națiuni și i-au învățat să le cunoască obiceiurile. Spre a fi cu totul drept, trebuie spus că Mérimée este cel mai puțin sedentar dintre toți, pînă la o anumită vîrstă mai cu seamă, că văzuse Europa întreagă din Scoția pînă în Gibraltar. Dar se vaietă mereu (mai în glumă, mai în serios) de hrana proastă și de higiena aproximativă. Exoticul îl cultivă în nuvele, nu în realitate, țînțarii de la Efes părîndu-i-se greu acceptabili, mari cum sînt „cît rîndunica". El e dealtfel autorul acestei fraze mirate care-mi place foarte mult: „Ce nebunie să călărești iarna, pe viscol, printr-o pădure neîncălzită!".

Steaua, 3, 1977

Scanned with OKEN Scanner

COTIDIANUL ÎN ROMAN

Personajul de roman nu este „eroul" în sensul romantic al cuvîntului, ci omul obişnuit. Romancierul îl ia de pe stradă, din viaţă, îl despoaie de problemele lui de toată ziua. Acesta este punctul de plecare, fiindcă, desigur, insul banal şi viaţa lui comună pot fi apoi transfigurate, mai exact, proiectaţi pe un alt plan de semnificaţii. Într-un anume sens, *Ulisse* al lui Joyce conţine prototipul romanului modern şi al personajului său. Dar trebuie să ne înţelegem asupra cuvintelor: *obişnuit, comun, realitate.* Sper să pot răspunde în finalul eseului meu. Aproape de la început, romanul a fost un gen democratic, a presupus o atenţie fără discriminări, făcînd loc în ficţiune categoriilor umane cele mai diverse şi — totodată — umile. A preferat starea a treia, lăsîndu-le pe primele două în sarcina altor genuri, mai „nobile"; sau, cînd le-a avut în vedere şi pe acestea, a făcut-o în numele aceleiaşi democraţii esenţiale.

Această teză conduce la o alta: şi anume că romanul nu este, în primul rînd, *romanesc.* Cel puţin în înţelesul dat romanescului la Thibaudet, a cărui definiţie merită s-o citez: „În mod practic (romanul *romanesc*) e romanul car satisface spiritul romanesc, adică închipuie şi ne face să închipuim iubirea nu ca pe un sentiment izvorît di lume lăuntrică şi amestecat în trama obişnuită a vi coborît printr-un zbor neaşteptat al destinului şi

Scanned with OKEN Scanner

COTIDIANUL ÎN ROMAN

Personajul de roman nu este „eroul" în sensul romantic al cuvîntului, ci omul obişnuit. Romancierul îl ia de pe stradă, din viaţă, îl despoaie de problemele lui de toată ziua. Acesta este punctul de plecare, fiindcă, desigur, insul banal şi viaţa lui comună pot fi apoi transfigurate, mai exact, proiectaţi pe un alt plan de semnificaţii. Într-un anume sens, *Ulisse* al lui Joyce conţine prototipul romanului modern şi al personajului său. Dar trebuie să ne înţelegem asupra cuvintelor: *obişnuit*, *comun*, *realitate*. Sper să pot răspunde în finalul eseului meu. Aproape de la început, romanul a fost un gen democratic, a presupus o atenţie fără discriminări, făcînd loc în ficţiune categoriilor umane cele mai diverse şi — totodată — umile. A preferat starea a treia, lăsîndu-le pe primele două în sarcina altor genuri, mai „nobile"; sau, cînd le-a avut în vedere şi pe acestea, a făcut-o în numele aceleiaşi democraţii esenţiale.

Această teză conduce la o alta: şi anume că romanul nu este, în primul rînd, *romanesc*. Cel puţin în înţelesul dat romanescului la Thibaudet, a cărui definiţie merită s-o citez: „În mod practic (romanul *romanesc*) e romanul care satisface spiritul romanesc, adică închipuie şi ne face să ne închipuim iubirea nu ca pe un sentiment izvorît dintr-o lume lăuntrică şi amestecat în trama obişnuită a vieţii, ci coborît printr-un zbor neaşteptat al destinului şi luînd o

înfăţişare ieşită din comun, un aspect liric". Romanul „degradează" romanescul prin viaţă, imaginaţia prin realism. Un fel de roman romanesc ar putea fi considerat *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, perfect potrivit pentru a ilustra definiţia criticului francez în toate punctele ei : iubirea care coboară ca un zbor neaşteptat al destinului, aspectul liric şi celelalte. Ragaiac, personajul principal, e el însuşi un spirit romanesc, cititor adică de romane, istorisiri, legende. El visează o iubită ideală şi vede în bietele păstoriţe ce-i ies întîmplător în cale figuri mitologice, iar în ţăranca Niculina un surogat ale rusoaicei dorite. În *Donna Alba* apare ironia romanescului şi ne apropiem de realismul genului, pe o cale, ce-i drept, cam abruptă. Locotenentul Ragaiac devine avocatul Mihail Aspru : visătorul, închipuitul, devine un burghez întreprinzător şi energic. Iar femeia ideală, numită încă liric Donna Alba, se lasă posedată temeinic ca o femeie comună şi accesibilă. În ambele romane, iubirea apare legată de surpriza soartei şi e ceva ieşit din firesc. Nu izvorăşte din lumea lăuntrică a eroilor, căci nici Ragaiac, nici Aspru nu au o asemenea lume : singura lor realitate psihologică este obsesia erotică. Şi nu are relaţie cu viaţa, în sensul de a participa la cotidian, căci de fapt urmăreşte să contrazică realul. Ragaiac îl „mitologizează", Mihail Aspru, vîrît pînă în gît în realitatea ternă, încearcă s-o transfigureze şi el, lăsînd să se coboare asupra ei aristocraticul duh al Donnei Alba. Rezultatul e paradoxal : din mitologia lui Ragaiac iau fiinţă Niculina, păstoriţele sau falsa rusoaică plină de păduchi ; din visul lui Aspru, Alba pune piciorul pe pămînt şi se comportă în final precum cea mai cuminte femeie. Într-un caz, himera rămîne, în altul, ea e zdrobită. Nu autorul e ironic, ci situaţia. Romanescul pur din *Rusoaica* exclude ironia prin lirism ; în *Donna Alba*, el este lichidat satiric. Romanticii înnobilau realul prin romanesc, modernii scoboară romanescul prin

Scanned with OKEN Scanner

realism. Donna Alba în patul avocatului? Dar romanticii au scris puţine *romane* în accepţia noastră de azi.

Noi înţelegem, aşadar, prin roman, un mod de participare la cotidian. Cu unele reveniri, genul însuşi s-a constituit prin de-romantizare, alungînd himerele şi căutînd indivizii care au corporalitate socială. Descoperirea romanului a fost de la început socialul. Sub mai multe unghiuri. Să-i schiţăm evoluţia. *Tristram Shandy* sau *Moll Flanders* erau romane ale unei aventuri în social. Personajele lor sînt aruncate pur şi simplu în vîltoarea vieţii; restituite de fapt mediului lor natural. În copilăria lui, romanul priveşte însă spre social ca spre un loc aproape miraculos, viaţa fiind un spectacol, un bîlci imens al deşertăciunilor, o panoramă. Personajele experimentează realul pe această latură. Tipul picaresc ţine de aceeaşi insaţiabilă curiozitate şi aventuroasă existenţă a eroului în lume. Observăm îndată deosebirea, la Balzac, la Stendhal şi la realiştii secolului XIX. Aventura personajelor lor are un sens determinat: ei scriu romane ale ambiţiei şi parvenirii. Rastignac, Birotteau, Julien Sorel şi mai tîrziu curtezana Nana a lui Zola cuceresc lumea, dar nu de dragul de a o explora, ci în scopul de a parveni pe o treaptă superioară a ei. Însăşi problema parvenitismului e nouă, căci presupune o lume fără caste şi graniţe de netrecut. Moll a lui Defoe nu are unde să parvină. Birotteau face din ascensiunea lui socială o raţiune de a fi. Epoca clasică era una de medii închise. Epoca burgheză deschide porţile promovării. Din spectacol, socialul devine la George Eliot, Hardy, Zola sau Tolstoi mediul natural al personajelor. Cînd nu zugrăveşte ambiţioşi, arivişti, victime sau parveniţi, romanul realist tradiţional face cronică şi frescă. Toate romanele lui George Eliot ne surprind azi printr-un caracter aproape documentar. Jude al lui Hardy se deosebeşte de Tom Jones al lui Fielding tocmai prin faptul că e un „obscur", un „neştiut", azvîrlit într-o lume banală unde nu

e loc pentru eroism și aventură. În romanul secolului XX aceste elemente se menţin, cu diferenţa că banului, averii, ascensiunii economice li se substituie deseori puterea, funcţia, ascensiunea politică. Iată deci un pas mai departe pe calea democratizării. Burghezul bogat începe să controleze *și* politic societatea. Romanul politic e, sub acest raport, o specie relativ nouă. Dacă nu abuzăm de sensul cuvintelor, e romanul despre putere, în care ambiţia vizează nu avuţia, ci funcţia administrativă, căci nu banul, ci puterea determină importanţa. Drumul spre înalta societate e anacronic (de aceea e fals romanul englezesc cu acest titlu care a avut atîta succes) ; în realitate, e vorba de drumul spre putere. Romanele revoltei, revoluţiei, terorii sînt, de la Camus la Marquez, romane politice. *Ciuma* ca și *Toamna patriarhului* sînt romane politice. Așa cum sînt *Racul* de Alexandru Ivasiuc sau romanele ciclului *Vînătoarea regală* a lui D. R. Popescu (spre a oferi două exemple din literatura noastră contemporană). Iar personajul lor nu devine altceva decît a fost de la început ; nu e „erou", ci tot om obișnuit. Nici Moise, nici Miguel nu sînt eroi, în ciuda dimensiunilor negativ-morale pe care, mai ales întîiul, le pot lua. Sau, mai bine, „eroismul" lor e o formă a cotidianului, a obișnuitului. Pînă și cele mai spectaculoase și incredibile acte ale lor ar trebui să ne convingă de acest lucru : fiindcă romancierii vor tocmai să ne spună că demonismul lui Moise sau destinul straniu al lui Miguel au devenit posibile ca împrejurări comune ; ei nu caută excepţionalul decît pentru a proba în ce măsură viaţa însăși l-a absorbit, transformîndu-l în monedă curentă.

Iată-mă întors la punctul de plecare. Premisa eseului meu poate fi lămurită acum mai bine. Cînd viaţa însăși e neobișnuită, cînd realul întrece imaginaţia, romanul e obligat să facă loc în paginile sale destinului ieșit din comun, „eroului". Dar în scopul de a ne arăta cît de obișnuit a devenit neobiș-

Scanned with OKEN Scanner

nuitul. Ceea ce citim în paginile romanului este mereu, azi ca și acum două sute de ani, ceea ce se petrece în realitate. În întreaga lui istorie, romanul s-a preocupat de oamenii obișnuiți și de viața lor. Azi, nu mai puțin decît pe vremea lui Fielding. Doar că realitatea nu mai este, ea, aceeași. Ce poate fi mai obișnuit, dacă ne gîndim bine, decît extraordinarele, excepționalele, incredibilele, fabuloasele întîmplări povestite de Marquez în *Un veac de singurătate* și în *Toamna patriarhului* ? Nu e nici un paradox : romancierul însuși se plîngea de curînd într-un interviu că a trebuit să elimine, într-o ediție mai nouă, cîteva pagini care păreau, datorită iuțelii cu care istoria reală a luat chipul ficțiunii, copiate după rubricile de fapte diverse ale ziarelor. Problema romanului a fost și rămîne cotidianul.

România literară, 14, 1977

Scanned with OKEN Scanner

MODERNITATEA LUI SADOVEANU

Recitesc paginile despre utopia umanistă a lui Sadoveanu din cartea pe care i-am consacrat-o şi mi se par fără anvergură. Oare cum de n-am luat în seamă posibilităţile ce mi se ofereau de a discuta într-un context mai larg? Şi, în al doilea rînd, ce neinspirat e pusă problema contemporaneităţii scriitorului, mai bine zis, ce nedrept!

Analizînd acum rădăcinile a ceea ce am numit utopia umanistă la Sadoveanu, constat că ea nu este singura în al patrulea deceniu al secolului nostru şi mă simt obligat să privesc oarecum altfel (deşi plin de circumspecţie) raportul dintre prozatorul român şi contemporanii lui. Două mi se par cauzele neînţelegerii (de către mine, de către alţii) a acestui raport: una, pe care am atins-o în treacăt, este considerarea operei sadoveniene în chip static, vreau să zic fără desfăşurare istorică şi fără ruptură (în vreme ce, în realitate, este o mare evoluţie de la povestirile naturaliste de după 1900 la epopeea istorico-ţărănească şi, mai ales, de aici la parabolele filosofice din anii '30); a doua cauză, mai complexă, priveşte situaţia scriitorului în cuprinsul prozei noastre precum şi a acesteia în cuprinsul prozei europene. Fără a stărui, să spun că modernizarea prozei noastre în epoca interbelică s-a făcut în direcţia romanului psihologic proustian şi în a celui intelectualist gidian. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungeşte prin Gide,

Scanned with OKEN Scanner

Papini și Huxley pînă spre mijlocul secolului. Ambele tendințe reflectă o epocă de individualism și chiar de aristocratism burghez ; conștiința ei începe să devină limpede după primul război mondial, ca și necesitatea de a o depăși. (Nu proclamă Naphta în *Muntele vrăjit* agonia idealurilor din vremuri eroice ale burgheziei ?). La noi, prin Camil Petrescu însă, prin Sebastian, Holban, Eliade și ceilalți moderniști, romanul este mai mult psihologic și autobiografic, și asta pe toată durata existenței literare a lui Sadoveanu, care, nu încape îndoială, doar cu mare greutate s-ar putea înscrie în această linie. Cu nici un chip (cel puțin aici nu m-am înșelat) nu putem dovedi „modernitatea" lui Sadoveanu apropiindu-l de romancierii români cu care este (strict vorbind) contemporan. Ce legătură este între balzacianismul sumar al *Oamenilor din lună* și *Maitreyi* sau între *Cazul Eugeniței Costea* și *Ioana* ? Dar între *Zodia Cancerului* și *De două mii de ani* ? Firește, nici una.

Iată însă că, dacă ne referim la opere tîrzii ca *Divanul persian*, *Ostrovul lupilor* sau *Creanga de aur*, acelea în care scriitorul își construiește viziunea umanistă utopică, ni se deschide calea unor comparații neașteptate. În deceniul al patrulea (și, în unele cazuri, mai devreme), cîțiva romancieri — a căror operă n-a fost totdeauna cunoscută ori deplin înțeleasă atunci — sînt, ca și scriitorul român, preocupați de a găsi soluții morale la criza prin care Europa burgheză trecea — cea mai gravă din cîte cunoscuse de la Renaștere încoace — și ei se situează pe poziții estetice deosebite de ale romancierilor psihologiști din familia lui Proust. Cîțiva continuă în fond expresionismul. Apăsați de sentimentul tragicului istoric, conștienți de mărginirea individualismului burghez și de pericolul invaziei unor forțe sociale uriașe, care ar putea reinstaura în Europa un nou și întunecat „ev mediu", ei ne apar, cu toții, sfîșiați între contrarii. Respectă spiritul culturii înăuntrul căreia s-au format și încearcă să

creeze altul. Sînt deci reformatori nostalgici. Le simţim la tot pasul ataşamentul faţă de valorile dominante în Europa ultimelor veacuri : în cultul raţiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învăţat, de asemenea, că, în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei") ; în pedagogica şi riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui Hermann Hesse ; în seninătatea aproape extatică cu care primeşte teroarea şi moartea părintele Lambros din *Pe falezele de marmoră* a lui Ernst Jünger.

Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit şi cruzimea lipsei de speranţă. Sadoveanu aparţine, împreună cu Th. Mann, Hesse, Camus, Jünger şi chiar Malraux, întîii atitudini ; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil sau Canetti. A doua este, firește, mai radicală : Kakania grotesc-caricaturală a lui Musil, absurdul castel kafkian, incendierea simbolică, în *Orbirea* lui Canetti, a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintîi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie şi luciditate, de fidelitate faţă de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) şi de conştiinţa că ele au devenit insuficiente : Naphta contra Settembrini. Soluţia lui Th. Mann este, ea, esenţial filo-burgheză, cum va fi şi a lui Camus. Cetatea cu şapte turnuri, evocată în conferinţa de la Lübeck din 1926, este simbolul urbanităţii şi al spiritualităţii burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepţia lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie iraţională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jünger schitul Rauten, în herbariul căruia botaniştii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept ; dar soluţia lui Jünger rămîne, cel puţin pînă la *Heliopolis*, individualismul aristocratic, spiritul care refuză sabia, Lambros nu Braquemart. Tipică pentru contra-

Scanned with OKEN Scanner

zicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o implică este utopia eroismului la Malraux : revoluţia din *Condiţia umană* ori din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preţ a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

În romanul lui Hesse, de care am vorbit, descoperim o utopie umanistă foarte înrudită cu aceea sadoveniană. Statului raţional al filosofilor din *Divanul persian* îi corespunde „provincia pedagogică" din *Jocul cu mărgelele de sticlă*, guvernată de un Ordin al spiritului, iezuit fără teologie, monahal fără religie, care are menirea să cultive valorile umaniste primejduite de istorie. Amîndoi opun unei lumi în degringoladă şi foarte sîngeroase un adăpost similar cetăţii thomasmanniene cu şapte turnuri şi blîndului schit Rauten. Un clasic umanist ideal stăpîneşte Castalia lui Hesse, o idee de educare a omului prin muzică şi prin matematică. La Sadoveanu, clasicismul (influenţat de asemenea de Orient) va aşeza la baza educaţiei filosofia şi în genere Cartea ; dar va afirma în egală măsură spiritul colectivist, opus aceluia individualist jüngerian, sacrificiul eului (şi Hesse şi Sadoveanu nu urmează, cel puţin în acest punct, cum ne-am aştepta, pe Settembrini, ci pe Naphta : „Toate instituţiile cu adevărat educative au ştiut dintotdeauna ceea ce are valoare pedagogică : adică, autoritatea absolută, disciplina de fier, sacrificiul, negarea eului, siluirea personalităţii"). Să adaug că la Sadoveanu, modelul nu e atît de aspru spiritual, cum va fi în schimb al lui Hesse : la el spiritul pare a fi redevenit natură, îmblînzindu-se „religios". Intelectualismul estetic al romancierului elveţian, aşa de sever ascetic (hrănit de Pitagora, gnostici, Confucius, scolastică, Leibnitz, Nikolaus Cusanus, Abélard şi Novalis) e diferit de umanismul mai firesc natural al lui Sadoveanu (izvorît din tradiţia populară autohtonă, din iluminism, din cărţile înţelepte ale Indiei şi Chinei, din folclorul arab). „Jocul" lui Hesse, ca sinteză a tuturor conţinuturilor şi valorilor culturii europene are

Scanned with OKEN Scanner

cu siguranţă o rădăcină în enciclopedismul secolului XVIII, ca şi raţionalismul moral sadovenian : şi e (opresc aici comparaţia) echivalentul Cărţii sadoveniene, ca model de existenţă şi educaţie.

În sfîrşit, o morală colectivistă comandă o estetică de acelaşi fel. Aşa se explică antipsihologismul acestei literaturi, dispariţia eroului (înlocuit de musilianul om fără însuşiri ori de omul unidimensional al lui Canetti), a insului cu biografie particulară ; aşa se explică generalitatea alegorică — la Sadoveanu, ca şi la Hesse — ori formele negativ-ironice ale epicului la Joyce, satira expresionistă, simbolul şi mitul la alţii. O contemporaneitate, de această dată reală, apropie scrieri atît de neobişnuite ca *Divanul*, *Jocul* sau *Falezele* ; în orice caz ele aparţin unei familii comune, despărţită printr-un abis de romanul psihologist, experimental şi autobiografic care face carieră şi la noi pînă tîrziu. Şi cu care Sadoveanu n-are contact. Numai pusă în aceşti termeni modernitatea lui Sadoveanu ne lasă să întrevedem o soluţie avantajoasă.

Steaua, 4, 1977

Scanned with OKEN Scanner

DOSARUL UNUI ROMAN

Se ştia de cîtăva vreme că există un „dosar" al *Scrinului negru*, alcătuit de G. Călinescu însuşi şi păstrat în arhiva personală. Cornelia Ştefănescu îl publică astăzi quasi integral, într-o ediţie care cuprinde şi romanul propriu-zis, astfel încît cititorul să poată face singur relaţia. Despre ce e vorba ? Descoperirea, în roman, de către Ioanide a scrisorilor şi fotografiilor Catiei Zănoagă, în sertarele scrinului cumpărat la Talcioc, nu a fost, ca să zic aşa, inventată. Autorul însuşi a achiziţionat în condiţii similare o comodă Louis XV în sertarele căreia se aflau o bogată corespondenţă, două caiete cu însemnări zilnice, tăieturi din ziare, fotografii de familie şi numeroase acte oficiale legate în special de două procese de succesiune. Împreună cu fişele de lucru ale lui G. Călinescu — extrase, comentarii, planuri ale viitoarei cărţi — şi cu manuscrisul romanului, acestea alcătuiesc „dosarul" *Scrinului negru*, document în felul lui senzaţional, probabil unic în literatura noastră.

Într-un articol pînă azi inedit (publicat de Cornelia Ştefănescu în fruntea ediţiei), în care răspunde cam agasat criticelor la *Scrinul negru*, G. Călinescu se referă în trecere la „dosar" şi la raportul lui cu romanul („Fapt este că autorul însuşi a cumpărat un astfel de scrin, exact în condiţiile din roman — de unde a şi imaginat intriga generală — găsind în el documente din cele mai paradoxale, pe care le va oferi

într-o zi unui Muzeu literar. Bineînțeles, autorul n-a copiat acele documente, ci a inventat altele"), numind procedarea „documentație materială cu personaje imaginare". Cornelia Ștefănescu explică pe larg în prefață cum a devenit conținutul comodei roman : autorul a transcris pur și simplu unele lucruri, a combinat între ele altele, a născocit în fine o parte. În principiu, altă cale nici nu există. Citind, la rîndul meu, scrisorile, jurnalele, actele și celelalte mi-am dat seama de următorul paradox : deși romancierul află de-a gata romanul său în sertarele comodei, el, în fond, scrie altul. E foarte instructiv să constatăm cum, pe de o parte, aproape totul se găsește în documente — de la intrigă la turnura particulară a frazei din scrisori — fără ca, pe de altă parte, romanul să împrumute din ele altceva decît materia brută. *Scrinul negru* este acest „dosar" plus G. Călinescu. Adaos, firește, esențial.

Să încercăm să vedem în ce direcție modifică romancierul documentul. Fișele lui de lucru ne-ar putea da o jumătate de răspuns ; cealaltă jumătate trebuie căutată în roman.

Fișele conțin la început transcripții de nume, expresii, fraze, prețuri, termeni medicali ori juridici, indicații de străzi, magazine, elemente istorice, politice sau mondene. Orice autor ar fi făcut la fel. Voind a plasa acțiunea romanului său în epoca scrisorilor din scrin, G. Călinescu avea nevoie de toate acestea pentru autenticitate. După ce deci parcurge documentele doar în scopul de a-și forma o idee generală despre folosul lor, extrăgînd pasajele cele mai frapante, G. Călinescu începe deodată să-și „vadă" romanul propriu : deja în fișa cu numărul 25, el așterne pe hîrtie un plan al subiectului. De aici înainte asistăm la o metamorfoză a materiei prime în ficțiune romanescă. O preocupare este de exemplu onomastica. Firește, romancierul s-a ferit să copieze numele reale. S-a lovit de greutatea de a născoci altele plauzibile. Îl surprindem făcînd lungi liste, ezitînd, înlătu-

Scanned with OKEN Scanner

rînd, căutînd mereu. O altă preocupare : genealogia. Rudenii, calculul vîrstei etc. Pe scurt, aceste fişe sînt — întîi — o selecţie din conţinutul scrisorilor şi actelor, apoi, o schiţare a stadiilor succesive prin care trece concepţia romanului. Ar fi exagerat să afirmăm că din selecţie se poate înţelege care va fi originalitatea romanului. Selecţia are în vedere romanul doar în felul în care coşniţa de tîrguieli a unei gospodine are în vedere meniul zilei.

Şi iată în sfîrşit romanul : folosind povestea de dragoste din scrisori doar ca pe un element de legătură între celelalte planuri ale cărţii ; situînd totul din unghiul arhitectului Ioanide, care în fond, trăgînd din scrin scrisoare după scrisoare, fotografie după fotografie, reflectează asupra unui destin străin, dar şi asupra lui însuşi („Cum e cu putinţă să fii gelos pe o femeie cînd de fapt iubeşti pe o alta ? Acest lucru, constata Ioanide, era foarte posibil, şi cazul Ciocîrlan cu Caty...") ; dîndu-i, mai ales, o finalitate morală şi estetică. E limpede că altcineva ar fi scos de aici un roman diferit. Putem, chiar, să ne jucăm o clipă cu ideea că ne-ar fi căzut nouă în mînă aceste scrisori.

Etta D. (prototipul Catiei) are în 1916 vreo 13 ani. Fiică de negustor bogat din Galaţi (care a murit lăsînd o succesiune încurcată), ţine deja un jurnal personal în franceză, în care notează micile neplăceri ale şcolii („Nous avons maintenant une sorte d'examen d'histoire ! Mon Dieu, quelle scie !"), versuri din Edmond Rostand („Un baiser mais à tout prendre, qu'est-ce ?"), impresii de vacanţă („L'après-midi, de nouveau promenade en voiture avec les petits chevaux...") şi în genere cam tot ce-i trece prin cap. Scrisorile ei (către Alexandru B.) încep abia din 1932, cînd însă cunoştinţa lor datează de cinci ani. Intervalul îl cunoaştem din scrisorile lui Alexandru, care s-au păstrat, aşa că putem reface povestea de dragoste de la capăt. Etta e la douăzeci şi cinci de ani (în 1928) tot o fată zburdalnică şi răsfăţată.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru, cu mulţi ani mai mare, e oarecum terorizat de capriciile ei (situaţia din *Jocurile Daniei* al lui Holban) şi o crede în stare de a amesteca ipocrizia cu inocenţa („Avez-vous éprouvé vraiment le besoin de me rendre mèfiant. Je connais tout votre passé..."). Îi telegrafiază sau scrie zilnic ; răspunsurile ei se fac aşteptate. Pare nepăsătoare la opinia publică şi ia hotărîri grave de una singură, cu mare spirit de independenţă. El e şocat : „Ne puis ni comprende ni admettre ce que vous venez de faire". Jurist la o bancă, apoi diplomat şi plenipotenţiar, Alexandru are ştofa unui burghez „borné", prizonier al convenţiilor clasei sale, gata de nebunii, totuşi, pentru femeile iubite, cheltuitor şi lipsit de imaginaţie. În 1932, de cînd este prima ei scrisoare păstrată, Etta are deja tonul pasional (nu scutit de uşoară vulgaritate) care l-a impresionat pe G. Călinescu pînă la a-l face esenţial pe Caty : „Je sens tellement le besoin d'être tout près de toi, mon grand amour...". Alexandru a devenit între timp „mon Cat aimé", „mon pisic adoré", adresîndu-i-se la rîndul lui cu „mon chow-chow aimé". Scrisorile lui sînt tandre şi cam reci, încălzindu-se doar în perioade de nelinişte ori de absenţă îndelungată. Recurge, acaparat de treburi, la telegrame stereotipe („Affectueuses pensées. Tendresses.") care ei îi displac. Etta are o epocă de mare aţîţare sentimentală, strecurînd în scrisori pătimaşe amănuntele cele mai indecente („Ce matin en arrivant de la campagne j'ai eu la joie de trouver ton télégramme, tes quelques mots me firent doux comme une caresse mon Cat aimé ! Moi aussi je suis tellement «looking for you» et si je ne me retenais pas, je crois que je partirais à l'instant pour Tirana, tellement j'ai faim et soif de toi mon Amour aimé... Lorsque je pense à ton retour et lorsque je m'imagine de nouveau dans tes bras, je dois fermer les yeux car j'ai le vertige comme *après* tu sais").

Un moment de încordare survine chiar în pragul căsătoriei. Scrisoarea Ettei din 5 ianuarie 1934 începe brusc cu

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru, cu mulţi ani mai mare, e oarecum terorizat de capriciile ei (situaţia din *Jocurile Daniei* al lui Holban) şi o crede în stare de a amesteca ipocrizia cu inocenţa („Avez-vous éprouvé vraiment le besoin de me rendre mèfiant. Je connais tout votre passé..."). Îi telegrafiază sau scrie zilnic ; răspunsurile ei se fac aşteptate. Pare nepăsătoare la opinia publică şi ia hotărîri grave de una singură, cu mare spirit de independenţă. El e şocat : „Ne puis ni comprende ni admettre ce que vous venez de faire". Jurist la o bancă, apoi diplomat şi plenipotenţiar, Alexandru are ştofa unui burghez „borné", prizonier al convenţiilor clasei sale, gata de nebunii, totuşi, pentru femeile iubite, cheltuitor şi lipsit de imaginaţie. În 1932, de cînd este prima ei scrisoare păstrată, Etta are deja tonul pasional (nu scutit de uşoară vulgaritate) care l-a impresionat pe G. Călinescu pînă la a-l face esenţial pe Caty : „Je sens tellement le besoin d'être tout près de toi, mon grand amour...". Alexandru a devenit între timp „mon Cat aimé", „mon pisic adoré", adresîndu-i-se la rîndul lui cu „mon chow-chow aimé". Scrisorile lui sînt tandre şi cam reci, încălzindu-se doar în perioade de nelinişte ori de absenţă îndelungată. Recurge, acaparat de treburi, la telegrame stereotipe („Affectueuses pensées. Tendresses.") care ei îi displac. Etta are o epocă de mare aţîţare sentimentală, strecurînd în scrisori pătimaşe amănuntele cele mai indecente („Ce matin en arrivant de la campagne j'ai eu la joie de trouver ton télégramme, tes quelques mots me firent doux comme une caresse mon Cat aimé ! Moi aussi je suis tellement «looking for you» et si je ne me retenais pas, je crois que je partirais à l'instant pour Tirana, tellement j'ai faim et soif de toi mon Amour aimé... Lorsque je pense à ton retour et lorsque je m'imagine de nouveau dans tes bras, je dois fermer les yeux car j'ai le vertige comme *après* tu sais").

Un moment de încordare survine chiar în pragul căsătoriei. Scrisoarea Ettei din 5 ianuarie 1934 începe brusc cu

„Alex" şi cu „mon coeur se brise malgré mon immense dégout pour ta conduite". Ce se întîmplase ? Un binevoitor semnalase Ettei că Alexandru are o relaţie aproape matrimonială cu o altă femeie, dîndu-i şi numele : Constanţa A. Etta vrea să rupă. El se apără, negînd energic, dar şi avocăţeşte („admettons que tout ce que l'on vient de te raconter soit vrai — *ce qui ne l'est pas du tout*"). La nevoie, o şantajează : „Eu am ştiut să te iert şi la Deauville şi anul trecut (cînd nici nu ţi-am vorbit de ele !) iar tu nu ai putut trece peste chestiuni care nu au nici o umbră de seriozitate...". Însă minte, şi Etta bănuieşte, iar mai tîrziu se convinge, căci în pachetul de scrisori pe care ea l-a ordonat şi l-a păstrat în scrin se găsesc scrisorile Constanţei către Alexandru. Acestea au o notă spirituală, sînt scurte, lipsite de afectare. Constanţa A. este doctoriţă la sanatoriul lui Amza-Jianu. El avea cheile apartamentului ei, ieşeau uneori în lume, o căuta la sanatoriu. S-au văzut se pare şi în străinătate, unde diplomatul o chema ca şi pe Etta. Episodul, tratat în trecere de G. Călinescu în roman, e foarte instructiv pentru psihologia protagoniştilor. Caty, în roman, este o Etta caricaturizată moral. G. Călinescu iubeşte jocul cu măşti, spectacolul, extravaganţa, amănuntul grotesc ori pitoresc, însă nu e un analist atent al sufletului femeii. O pune mai cu plăcere în situaţii ridicole decît o înţelege. El n-a reţinut pentru Caty o telegramă ca următoarea, după intenţia de ruptură, care e delicat răsfăţată şi totodată sfîşietoare : „Pauvre chow-chow mortellement blessé par son maitre rien ne peut lui rendre tranquillité prie ne plus télégraphier". Şi nici răspunsul telegrafic al lui Alexandru, ironic cu fineţe, însă nu din dorinţa de a răni, ci tocmai ca semn că lucrurile au început să reintre în normal şi pot fi privite cu oarecare detaşare : „Suis navré état âme chow-chow". Şi încă : „chaque fois qu'il reste seul il lui arrive malheur". Ceea ce conţine o mică sugestie ambiguă : Deauville şi celelalte. Incidentul precipită

Scanned with OKEN Scanner

căsătoria și în curînd Etta intră mai decis în rolul Catiei, ca soție de amabasador, care știe să se zbată pentru prea cheltuitorul Alexandru, obținînd amînări și facilități la scadențele periculoase. Această parte a corespondenței a trecut substanțial în roman, pînă la sinuciderea lui Alexandru pe care însă G. Călinescu a trebuit s-o inventeze (ca și legătura Catiei cu Oster, ultimul existent de asemenea în scrisori) *de toutes pièces*, fiindcă asupra ei corespondența tace.

Cîteva amănunte suplimentare găsim într-o agendă a Ettei din 1939, cînd, văduvă și în dificultate materială (au trebuit probabil să fie plătite datoriile fostului ambasador), încearcă să facă față. Însemnările aparțin unei femei dotată cu mult sînge rece (e o evoluție de la tînăra din 1916 și 1919), practică și pozitivă. Aici apropierea de Caty e maximă. Amărăciunea pierderii lui Alexandru („mon coeur déborde d'amertume, il y a des jours ou je hais l'humanité") și cîte un gînd sinucigaș fac repede loc voinței de a trăi. Între cheltuielile de „reprezentare" înregistrate de agendă („Vogue+Modes et travaux", „eau de cologne Sèvres", „masque lanoline", ou „masque à l'oeuf", „gros grain gris, lamé bleu marin"), întîlnim reflecții de felul : „to live in the present and make the most of it !" sau (cînd, evident, Etta se gîndește la sine) ; „beautiful, hard and selfish". În 1940 îl cunoscuse de cîtăva vreme pe maiorul Mircea C., prototipul lui Remus Gavrilcea, cu care în 1941 se căsătorește la iuțeală, înainte ca el să plece pe front. Maiorul e mai puțin grotesc decît Gavrilcea și, desigur, mai puțin memorabil ca „personaj". E însă mai firesc uman. Se remarcă din nou că G. Călinescu îngroașă linia. Maiorul scrie Ettei scrisori sentimentale cu metodă și pline de informații concrete. Pînă și în răsfăț el pune o notă de autoritate cazonă : „Puișorule te rog încă o dată de acest lucru fiindcă în caz contrar, cînd vin la București, o să-ți trag o bătăiță ; dar nu prea tare". În fond o rugase să-și ia singură din solda trimisă regulat un cadou

Scanned with OKEN Scanner

de ziua ei. Ca să scape de front, Mircea folosește din plin relațiile Ettei („Încă o dată te pup și lucrează puiule intensiv în această chestiune"). Dar nu-i lipsit de bun-simț (spre deosebire de Gavrilcea) : „Te mai rog încă o dată să nu-mi trimiți nimic în plus fiindcă nu poate aduce delegatul care trebuie să aducă pachetele pentru toți ofițerii de aicea". Fotografia nevestei o ține pe birou, ca și personajul din roman, dar nu e vorba de un nud ca acela cu care Remus îi epata pe colegii ofițeri. Scrisorile Ettei, în esență la fel de pasionale, au acum un ton nou, „mămos", învățat de la maiorul însuși, ca și ortografia cu totul personală (înainte, Etta scria corect) : „Puiul mamei scump înaintările nu au apărut încă..." „Pisicul" a devenit „puiul" sau chiar „puișorul". La aproape 40 de ani, Etta continuă a face impresie în societate. La nunta unui Brancovan cu o Știrbey (din care s-a inspirat G. Călinescu pentru nunta celuilalt Gavrilcea), prințul Sturdza „a spus că parcă eram un trandafir". „Am avut mult succes", scrie altă dată Etta, care nu lipsește de la petreceri (deși e război) unde tinerii se lipesc de ea „ca muștele". Mircea, care prea a văzut multe în viață ca să mai fie gelos, ricanează : „Dar un lucru pare și mai curios ; cum de mai trăiesc muștele și în special în casa lui Uță sînt roiuri ; ia spune, mierea mea ?" Știe să fie și elocvent în tandrețe (care e încă și mai sumară decît a lui Alexandru) : „Pe unde ai mai umblat și ce crai ai mai întîlnit ; ce-ți mai spun și ce poezii îți mai fac ? Să nu asculți nimic fiindcă toate sînt minciuni ; să te gîndești tot timpul la mine și să mă asculți numai pe mine, care-ți spun vorbe sincere și adevărate". E ironic, dar pare totodată a se convinge singur de sinceritatea sentimentului. Fără mare complexitate, maiorul nu e o simplă brută ca Remus. Scrisorile lui sînt, oricum, documentar, foarte instructive. G. Călinescu nu le-a folosit pentru atmosfera reală din armată, de pe front ; a preferat să dezvolte o latură mai sumbră și mai bizară, cum e aceea cu exercițiile de tir

Scanned with OKEN Scanner

ale ofiţerilor germani în lagărele de evrei, care nu provine din corespondenţă. Aici sînt doar noroaiele, gerul, viscolele, epuizarea, micile petreceri cu coniac franţuzesc (deşi „singura mea băutură este spritzul") la aniversări, speranţe de chemare în ţară, probleme cu avansări („cred că ai văzut că se face cîte 2 lt. colonei şi cîte 18 generali !"), dispreţ faţă de învîrtiţii din spatele frontului şi altele ca acestea. E un război nespectaculos, însă teribil („dar ştii că moralul lasă de dorit"), ameninţarea tifosului fiind uneori mai mare decît a catiuşelor. Cum şi la Bucureşti e scumpete, maiorul trimite unt îngheţat, prin delegat. În mai 1942 corespondenţa se întrerupe.

Dintr-o scrisoare a Ettei putem deduce că maiorul va fi rechemat în ţară la Marele Stat-major. În ultima lui scrisoare, se scuză de nişte învinuiri ale Ettei : „Puiule scump cred că nu ţi-am dat dovadă de lichelism şi falşitate ; caracterul nu-mi permite". Scurt şi cuprinzător. Ştim doar că cineva i-a spus Ettei că el s-ar simţi nenorocit cu ea. Mai are oare Etta la patruzeci de ani energia de la treizeci ? Faptul că nu mai există scrisori ne-ar putea îndemna să credem într-o ruptură. Însă nu e probabil (motivul e derizoriu). Mai probabil, Mircea a fost avansat şi adus în ţară. În 1943, Etta semnează dealtfel o cerere cu „Ecaterina lt. col. C.". În acelaşi an Mircea se mai află totuşi pe front, căci adună tăieturi din ziare cu situaţia războiului, adnotîndu-le minuţios. Ce s-a întîmplat mai departe nu mai ştim. Vocile tac. Protagoniştii intră în neant. Rămîne loc pentru imaginaţie.

România literară, 16, 1976

Scanned with OKEN Scanner

COMPARATISM

Prin facultate mi-au căzut prima oară în mînă studiile lui I. M. Raşcu din *Îndreptar*, despre ecourile franceze în opera lui Eminescu. Am citit tot atunci cărţile lui N. I. Apostolescu şi Charles Drouhet în care se urmăreau influenţele posibile ale literaturii franceze la noi. Lucram la o teză despre proza lui Eminescu. Întîmplarea a făcut să descopăr, înaintea altora, tocmai aceste lucrări de erudiţie, care, se pare, m-au impresionat îndeajuns de puternic pentru ca teza mea să o apuce definitiv în direcţia comparatismului, lungindu-se la peste o sută de pagini manuscrise. Mai mult fastidioasă decît erudită, n-am putut-o desigur prezenta în aceste condiţii la seminar. Recitind zilele trecute culegerea întocmită de Albert Schreiber şi D. Murăraşu din studiile lui I. M. Raşcu (*Eminescu şi cultura franceză*, Ed. Minerva), mi-am reamintit de subita (şi scurta) mea patimă din adolescenţă pentru metoda comparatistă a eminentului profesor. Însă acum studiile m-au decepţionat, totul în ele părîndu-mi-se de un scrupul forţat şi pedant. Neîndoielnic utile, prin multele detalii adunate cu hărnicie, dau senzaţia de materie brută pentru o sinteză ce nu va fi scrisă niciodată.

I. M. Raşcu pleca de la opinia profesorului lansonian G. Rudler care, ocupîndu-se de tehnicile criticii şi istoriei literare, recomanda această ordine a operaţiilor : „La ques-

tion de sources est la première qui se pose au critique et à l'historien, quand ils travaillent méthodiquement. Avant d'étudier une pensée en soi, un art en soi, on se demande d'où ils sont nés et de quoi ils sont faits". El o corecta, cu discreţia obişnuită, într-un singur punct, însă esenţial : „Criteriul ce-mi propun — preciza I. M. Raşcu — e mai mult istoric decît estetic". Aşadar prioritatea stabilită de G. Rudler priveşte pe istoricul literar şi, numai în al doilea rînd pe critic, pentru care „la question des sources" e totdeauna secundară. Cum proceda I. M. Raşcu ? Începea prin a arăta împrejurările în care poetul a venit în contact cu Franţa, analizînd apoi ideile lui despre cultura franceză. În sfîrşit, despuia opera literară propriu-zisă de tot ce-i putea furniza vreo indicaţie formală în acest sens. Studiul lui cel mai amplu (şi nefinisat), *Ecouri franceze în opera lui Eminescu*, rămîne la primele două aspecte. Despre cel de al treilea aspect, tratează studii parţiale şi mai succinte, cum ar fi *Eminescu şi Lamartine* sau *Eminescu şi Théophile Gautier*.

Interesul întîiului studiu e strict documentar. G. Călinescu a fost impresionat la timpul său de dovezile aduse de I. M. Raşcu în favoarea tezei că Eminescu a cunoscut bine literatura şi limba franceză. În adevăr, nu se mai poate susţine azi (deşi unii continuă s-o facă) originea exclusiv germană a culturii poetului. Deşi probabil nu vorbea curent franceza, Eminescu o citea uşor şi era la zi cu informaţia. Încă din tinereţe copiase multe piese de teatru pentru trupa lui Iorgu Caragiali. La *Curierul de Iaşi* şi la *Timpul* fusese obligat să parcurgă foile franceze, pe care le conspecta adesea, reproducînd păreri ori polemizînd cu ele. În manuscrise, I. M. Raşcu a identificat numeroase pagini în franceză, exerciţii de gramatică şi de compoziţie, ceea ce explică reminiscenţele de limbă din propriile articole. Lista acestora e surprinzător de lungă şi demonstrează că poetul citise în limba de origine o mare parte a textelor. Demne de atenţie

Scanned with OKEN Scanner

sînt şi atingerile lui directe, în ţară, la Viena sau la Berlin, cu viaţa teatrală şi literară a Franţei, pe care I. M. Raşcu le pune în evidenţă. Pînă aici, totul sau aproape totul e instructiv. Singura obiecţie ce se poate ridica este că ne mişcăm încă în domeniul posibilului şi nu al realului. „Biblioteca" imaginară a unui scriitor ne arată ceea ce el *probabil* citea. Cum să ştim însă şi în ce măsură lucrul e adevărat în toate detaliile ?

Şi mai discutabilă devine urmărirea influenţelor în opera poetică. *Eminescu şi Lamartine* ţine de speţa unui comparatism material, adică de încercarea de a recunoaşte în versurile poetului nostru fraze ori turnuri de frază lamartiene. Dacă Eminescu zice : „Moartea succede vieţei, viaţa succede la moarte", comparatistul descoperă sursa în : „L'été sort de l'hiver, le jour sort de la nuit" sau în „Le jour succède au jour, le mois au mois". O simetrie precum : „Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte" ar fi izvorînd din „(elles) renaissent pour tomber et tombent pour renaître" (fiind vorba de valurile mării). Sau : „cu-a ei candelă de aur" repetă : „comme une lampe d'or". În fine : „Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreaţă" nu ar fi altceva decît „Le rocher pend ici sur l'onde en précipice". Dificultatea nu constă doar în faptul că se iau drept întîlniri sigure ale fanteziei celor doi poeţi simple coincidenţe, dar şi că nu se caută un spirit, un ton ori o atmosferă comună, ci numai asemănarea formală. Adesea comparaţia merge la evidente clişee de limbă ori de gîndire. Cînd Eminescu se întreabă „ce e amorul ?" nu înseamnă numaidecît că avea *comme une arrière pensée* versul lamartinian : „...qu'est ce que l'Amour ?" Cîte o astfel de apropiere ne poate oferi, e drept, subiect de reflecţie, dar foarte rar. De exemplu : „Din sfera mea venii cu greu / Ca să-ţi urmez chemarea" are un corespondent destul de apropiat în „Pour vêtir un corp en ce lieu, / Hier j'ai quitté mon étoile". Dar I. M. Raşcu nu reuşeşte

să ne convingă că între *Luceafărul* şi *La Chute d'un ange* ar exista şi înrudiri mai substanţiale, chiar dacă în ambele poeme s-ar putea depista unele influenţe ale filosofiei indiene. Sîntem de acord cu el că Eminescu nu iese scoborît din admiterea influenţelor pe care le-a asimilat, dar nu cred că a ales calea cea mai scurtă pentru a o dovedi. Ce e curios e că asemenea discutabile exemple nu servesc nici măcar ideii că Eminescu l-a citit în original pe Lamartine. Circulaţia unor teme romantice e aşa de mare încît e mai sigur că ambii poeţi recurgeau la un inventar comun. Şi apoi, astăzi, se admite *poligeneza*, apariţia, concomitent, în mai multe locuri a temei, fără „centrele" de iradiaţie ale clasicilor comparatismului. Dealtfel, într-un studiu despre tema poeziei *La steaua*, I. M. Raşcu însuşi observă cît de departe se întinde sfera motivului eminescian în literatura secolului trecut.

Comparatismul, putem afirma împreună cu alţii, nu e în fond chestiune de influenţă directă. Defectul studiilor lui I. M. Raşcu este de a pune o imensă erudiţie în slujba unei idei greşite. Compararea ne dă o măsură comună a unei anumite epoci literare, ceea ce contează fiind spiritul, nu litera. Comparatismul lui I. M. Raşcu, ca şi acela al lui A. I. Apostolescu ori Charles Drouhet e *literal* în loc să fie *literar*. Demersul lor e invers decît s-ar cuveni. Întîi trebuie să probăm (cu alte mijloace) contactul şi apoi să urmărim eventualele reminiscenţe. I. M. Raşcu alege acest drum în *Ecouri franceze* şi în *Eminescu şi Alecsandri*, ultimul studiu cu adevărat interesant. Aici şi sfera e mai restrînsă. Şi nu încape vorbă că Eminescu a luat mult din principalul său precursor autohton. Dar în cazul lui Lamartine sau Gautier, asemănările ni se par rodul hazardului sau al atmosferei literare a epocii. Nu numai că ele nu dovedesc contactul direct, dar ar trebui să fie, abia ele, dovedite ca o consecinţă a acestui contact. E oare de ajuns a spune că „popularitatea poetului francez (Gautier) era foarte pronunţată în preajma

anului 1870 pentru ca Eminescu, harnic cercetător al literaturii apusene, să nu-şi fi fixat *întreaga-i atenţie* pe o operă atît de bogată şi de complexă" ? Oricîte fraze din cei doi ne-ar suna asemănător (şi Călinescu a găsit el însuşi multe), trebuie, înainte de a conchide asupra unei influenţe, să găsim minimul indiciu că Eminescu a citit pe Gautier. În lipsa lui, totul e conjectură.

Cum se vede, comparatismul lui I. M. Raşcu se loveşte mereu de două obiecţii contrare. Acolo unde istoricul porneşte de la împrejurările generale în care doi autori s-au putut cunoaşte spre depistarea influenţelor concrete, problema e de a face saltul de la o probabilitate la o realitate. Iar acolo unde similitudinile de text ne conduc spre o posibilă influenţă, problema e, dimpotrivă, de a arăta că această influenţă este mai mult decît simplă supoziţie. Paradox inevitabil. Căci, în fond, comparatismul acesta de erudiţie materială, înţeles nu ca instrument critic spontan, ci ca metodă ştiinţifică, se mişcă într-un cerc vicios.

Steaua, 5, 1977

Scanned with OKEN Scanner

REFLECȚII DISPARATE

Velázquez și regele Filip. În eseul despre Velázquez, Ortega y Gasset spune că funcțiile și îndeletnicirile pictorilor în secolul XVII arată „ce forță socială ajunsese să aibă pictura în societățile europene". Velázquez era prieten apropiat al regelui Spaniei. Rubens era folosit de arhiducesa Țărilor-de-Jos în delicate misiuni diplomatice. Gasset explică unele însușiri paradoxale ale operei pictorului spaniol prin „excesul de prestigiu". De exemplu, faptul că a pictat foarte puțin. Dar, exact în aceeași situație, Rubens a fost prodigios. Velázquez ar fi probabil singurul european înainte de secolul XIX pentru care pictura a rămas o ocupație exclusiv artistică. Cu alte cuvinte, nu s-a luat în serios ca profesionist al artei sale, cum a făcut Rubens. Raportul dintre ocupația artistică și cea politică sau administrativă e însă destul de complicat la el. Artistul avea de ales între un parazitism prestigios și o funcție utilă bine remunerată. Surprindem la Velázquez înclinația spre cea din urmă. În Italia fiind, înapoiază papei Inocențiu al X-lea, căruia îi făcuse portretul, cadoul primit (un lanț de aur), sub cuvînt că nu e pictor, ci slujitor al regelui său. Dar, atenție : în călătoria următoare la Roma, e atît de iritat că i se acordă titlul de ambasador în locul celui de pictor, încît își pictează servitorul și-l trimite cu tabloul prin diferite case să găsească cumpărător. Mi se pare limpede că e la mijloc un calcul

exact al avantajelor. Conştiinţa artei sale nu-i lipsea lui Velázquez, însă între profesia de pictor şi aceea de „mai mare peste încăperile regelui" el o preferă pe ultima. Ambasador sau confident al lui Filip : iată funcţii serioase. Pictor al Curţii : iată o situaţie echivocă, în ciuda prestigiului imens, căci drepturile pictorului profesionist sînt în epocă acelea ale toleratului. Rezultatul nu întîrzie să se vadă : în 1658, Filip vrea să-l răsplătească înnobilîndu-l. Conform uzanţelor, la intrarea în Ordin, „martorii" declară că Velázquez nu a exercitat profesia de pictor niciodată, că a trăit în mod demn, ca un nobil, slujitor al regelui său. Pictura fiind un har, un dar, ca profesie nu inspiră încredere. Pictorul ca şi actorul, foarte căutaţi în tot Evul Mediu de nobili şi regi, au un statut neclar. Sub refuzul profesiei de pictor se ascunde deci altceva, în cazul lui Velázquez, decît capriciul leneşului, cum sugerează Gasset, şi anume o judecată rece asupra lucrurilor. Nobil (sărăcit) prin origine, Velàzquez a preferat să trăiască viaţa clasei sale. Ajutat de prietenia regelui, a reuşit de minune. Gasset mai crede că picta doar din plăcere, ca un, psihologic cel puţin, simplu amator. O întrebare se ridică totuşi : oare a ales a rămîne nobil ca să poată picta după plac ori a pictat astfel fiindcă se simţea mai cu seamă nobil ? La evidentul interes (situaţia de la Curte îl satisfăcea), trebuie să adăugăm şi că vocaţia artistică era probabil în el la fel de puternică precum aceea nobiliară. Deşi o disimula. Acesta e aspectul ciudat. Velázquez se simţea, în fond, nobil, înainte de a fi primit în Ordinul Santiago, care nu-i atribuia noblețea (o avea), ci numai titlul ei : i se recunoştea ceea ce poseda mai demult. Dar se preta la jocul înnobilării, spre a mulţumi pe rege. Cum să respingi asemenea favoare ? Şi, deopotrivă, fiindcă ştia prea bine cui dădea Filip titlurile, funcţiile şi privilegiile : nu nobilului sărăcit ajuns pictor, ci pictorului înnobilat.

Scanned with OKEN Scanner

Balzac și Stendhal. Eroul din *Père Goriot* și celelalte este tînărul ambițios, arivist structural, care-și reneagă originea joasă sau obscură și urmărește să răzbată. E deci un renegat și un „declasat". În *Le Rouge et le Noir* sau în *Chroniques italiennes*, eroul este idealistul susținut de iubire. Să stăruim o clipă. În *L'Abbesse de Castro*, *Vanina Vanini* ori *La duchesse di Palliano*, un tînăr sărac, de condiție umilă, iubește o fată nobilă. Giulio Branciforte, fiu de tîlhar (haiduc, am zice noi despre acești fugari în codru din Italia secolului XVI despre care Stendhal vorbește pe larg în primele pagini ale povestirii *L'Abbesse de Castro*), s-a îndrăgostit de Elena dei Campireali. Cum Giulio a ucis pe fratele iubitei lui și are contra lui pe toată familia fetei, căsătoria nu e posibilă și Giulio pleacă în Spania iar Elena la mănăstire. Dar lucrul interesant îl constituie orgoliul de tîlhar al tînărului, care face caz de originea aceasta cum alții s-ar lăuda cu una nobilă. Problema lui este aceea de a o declara Elenei, ca să nu creadă cumva că e altceva decît e. Relațiile lor sînt mereu încordate de orgoliul lui Giulio care nu vrea să fie considerat un renegat. Ca și Missirilli, carbonarul din *Vanina Vanini*, plin de vanitate revoluționară, care pune în pasiunea pentru bogata Vanina întreaga mîndrie de care e capabil, mergînd pînă la a o respinge ca să nu-și calce jurămîntul de onoare. Și în *La duchesse di Palliano* întîlnim tema iubirii dintre doi eroi despărțiți prin poziția lor de clasă : Marcello Capecce, tînăr cavaler, îndrăgostit de stăpîna lui. În toate cazurile, eroul stendhalian are orgoliul clasei lui. Dacă Julien Sorel piere, este fiindcă nu vrea să se lase salvat : descoperind în ceasul al doisprezecelea acest orgoliu, de unde pînă atunci jucase abil și iresponsabil rolul arivistului. Întorcîndu-ne la Balzac, observăm că el e fascinat de reușita arivistului său, în vreme ce Stendhal are repugnanța „declasării". Ambii sînt scriitori „burghezi" și fac procesul aristocrației : Balzac e atras de această aristocrație, avînd el însuși ceva

Scanned with OKEN Scanner

de arivist (fie și prin scris), pe cînd Stendhal o detestă și-i opune noblețea lui de plebeu. Noblețea lui Giulio, Julien Sorel sau Missirilli. Rastignac în schimb n-are deloc mîndria clasei lui. Romanul balzacian e romanul inițierii (captivării) unui Rastignac sau Rubempré de către lumea bună. De exemplu, *Père Goriot*. Al lui Stendhal e romanul idealistului ce sfîrșește tragic în conflictul (aproape cornelian) dintre iubire și datoria față de clasa sa. Eroinele balzaciene sînt calculate. Ale lui Stendhal, pătimașe. Cele dintîi joacă rolul inițiatorului. Cele din urmă pe al ispititorului. Dar un ispititor dus el însuși în ispită, iubirea împingîndu-le la nesăbuințe (doamna de Rênal, Matilde, Sanseverina) sau chiar la ticăloșie : Vanina vinde poliției pe carbonari spre a-l păstra pentru sine pe Missirilli, iar Mina de Vanghel ticluiește scrisori anonime ca să determine pe Alfred a crede în adulterul soției sale.

Ereditate. Citesc versurile din *Le Voyage* a lui Baudelaire : „Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde et grand à la clarté des lampes ! // Aux yeux du souvenir que le monde est petit !" și retrăiesc sentimentul pe care-l aveam la 12—13 ani, cînd, la Rîmnicu-Vîlcea, scriam, cu atlasul în stînga și cu romanele lui Jules Verne în dreapta, povestiri aventuroase și relatări de călătorie. Mă regăsesc cu uimire în amintirea pe care o credeam pierdută. Dar cine ar putea povesti cealaltă uimire a mea, cînd mă regăsesc în imaginea fragilă și imobilă a propriului meu fiu șezînd ghemuit pe scaun și umplînd paginile unui caiet gros, cu coperte negre, lucioase, pe care i l-am dăruit de ziua lui împreună cu pixul în formă de pană ?

Steaua, 6, 1977

Scanned with OKEN Scanner

LECTURI DE VACANȚĂ

Totdeauna un roman al lui Huxley m-a reconfortat, mi-a dat o senzație de sănătate a spiritului. Chiar dacă i-am observat defectele. E scriitorul pe care-l iubesc așa cum e. Printre puținii.

Iată *Those Barren Leaves* (*Frunze uscate*), spumoasă satiră a celor mai desăvîrșite forme de ipocrizie socială. (Albérès spune, mi se pare, că obiectul cruzimilor lui Huxley este de obicei ipocrizia.) Dar romancierul e atît de nemilos cu bietele ființe cărora le dă viața încît le răpește aproape orice „autenticitate". Se pare că, spre a obține impresia de profunzime (sau mai simplu : de viață), se cere romancierului puțină îngăduință pentru personajele sale, care, în caz contrar, devin niște ridicole marionete, trase pe sfoară de sarcasmul cel mai volubil. *Frunze uscate* are pe alocuri o turnură de roman umoristic, care, dacă nu mă plictisește cum m-a plictisit deunăzi *Romanul comic* al lui Scarron, este pentru că umorul provine din idee, nu din simpla aventură. Mai mult : Huxley parodiază aici tocmai prozele de acțiune. De cîte ori apare, acțiunea e ironizată. Romancierul, cu alte cuvinte, ne împiedică intenționat să-i dăm importanță, să ne lăsăm furați de ea. Salvarea de la înec a domnului Francis Chelifer e o veritabilă epopee bufă. Domnul Cardan are, la rîndul lui, prilejul unor întîmplări de același gen. Își pune de exemplu în gînd să ia de soție pe Grace Elver, care e

Scanned with OKEN Scanner

redusă mintal, dar posedă o dotă de 25.000 de lire. Însă Grace se intoxică cu peşte şi moare înainte ca bătrînul domn Diogene să fi apucat să-şi legalizeze asiduităţile. Mai concludentă e o altă păţanie a lui Cardan, care merge împreună cu domnişoara Thriplow în căutare de antichităţii italiene. Ca să afle de la incultul băcan (şi care, peste toate, nici englezeşte nu ştie) ce fel de statuie veche posedă fratele lui, domnul Cardan mimează pe rînd un cap demonic din romantism, unul extatic de sfînt medieval, unul placid şi imbecil de etrusc aflat la sfîrşitul unui copios banchet. Şi e neconsolat că nu poate sugera, pe aceeaşi cale, băcanului un bust roman, un basorelief de Giotto, un sarcofag din Renaştere sau un ansamblu neterminat de Michelangelo. Întreaga expediţie e impregnată de referinţe livreşti. Domnul Cardan, rătăcindu-se noaptea, se adresează primilor localnici întîlniţi în versuri din Dante şi Leopardi. Surpriză : aceştia nu înţeleg, fiind, ca şi domnul Cardan, englezi get-beget, căci Italia din *Frunze uscate* (uitasem să spun) e pe de-a-ntregul confiscată de englezi. Insularii par a se fi mutat cu mic, cu mare în peninsulă.

Umorul ideii e, firește, de găsit în multe pagini în care Huxley se lasă în voia gustului lui pentru teorii şi discuţii („Burghezul este un animal uman perfect domesticit — spune aristocraticul domn Chelifer, cel abia salvat de la înec. Iată de ce, oricine doreşte să trăiască cu adevărat în inima realităţii umane trebuie să trăiască în mijlocul burgheziei. Dealtfel, în scurt timp, nu va mai fi nevoie de vreo distincţie — care să suscite invidia — între clase. În curînd, toţi vor fi burghezi. Farmecul claselor de jos a constat, în trecut, în aceea că erau compuse din animale umane aflate într-o stare de relativă sălbăticie. Ele aveau o înţelegere tradiţională şi superstiţii tradiţionale ; aveau propriile lor distincţii, vechi şi simbolice... Faptul că Tolstoi i-a preferat pe mujici prietenilor lui bogaţi şi cultivaţi este foarte explicabil. Mu-

Scanned with OKEN Scanner

jicii erau sălbatici. Ceilalţi, în fond tot nişte brute, erau dezgustător de domesticiţi.") Numai la Thomas Mann (dar acolo într-o formă serioasă) mai poţi găsi într-un roman atîtea conversaţii pe teme „înalte". Secolul XIX era foarte speriat de divagaţiile lui Balzac şi prefera o acţiune sau o psihologie mai, cum să zic, realiste. Dar cum Huxley nu crede că interesul romanului stă în eveniment, e firesc să introducă acolo unde te aştepţi mai puţin paranteze uriaşe unde se discută despre tot felul de lucruri. Poate cea mai celebră din *Frunze uscate* rămîne aceea despre romantism. „Pentru a-l mişca pe cel care contemplă, arta trebuie să rămînă, ea, nemişcată — remarcă Huxley prin gura lui Cardan. Aceasta e aproape o lege a esteticii." Domnul Cardan uită să-i pomenească pe Diderot (ca să provoci o emoţie, trebuie să rămîi indiferent — aceasta fiind paradoxul comediantului) şi pe Baudelaire („Je hais le mouvement qui déplace les lignes / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris"), deşi meritau, căci e preocupat să dovedească teza că romantismul este esenţialmente comic. Datorită, desigur, exagerărilor : exagerarea părîndu-i domnului Cardan elementul principal al comediei. Romanticii înţeleg tragicul ca pe o exagerare patetică : şi cad în ridicol. Stilul romanelor sentimentale de după 1800, Balzac adesea, sînt victime ale acestor tragedii ce stîrnesc rîsul. (Gasset afirma că epoca burgheză e aceea care determină factura tragi-comică a romanului.) Ca să nu mai vorbim de George Sand. Reciproca ar fi şi ea la fel de adevărată : toate marile opere comice ţin de stilul romantic. Rabelais, dialogurile lui Falstaff, *Broaştele* lui Aristofan, *Tristram Shandy*. Pînă şi Milton rămîne viu prin pasajele satirice şi comice, şi prin care e un romantic. Singurul lucru care-i scapă lui Huxley este că el însuşi, atît de înclinat spre comicul de situaţie sau spre comicul ideii (mai ales în *Frunze uscate*), ar deveni, în virtutea propriei teorii, un romantic. Ei, doamne !

Scanned with OKEN Scanner

A propos de autodefiniri : Huxley vorbeşte în cîteva locuri despre romanele sale. În chip indirect, desigur. Bunăoară, cînd parodiază metoda „regăsirii timpului pierdut" a lui Proust (cel atît de batjocorit în *Orb prin Gaza !*). Domnişoara Thriplow, care e romancieră ea însăşi, miroase o frunză de dafin şi-şi aminteşte subit de o frizerie unde, pe vremuri, iubitul ei Jim se lăsa pomădat cu apă de dafin. Apoi scrie în gînd o mică naraţiune ce pleacă de la această coincidenţă. În altă parte, domnişoara Thriplow îşi caracterizează astfel romanele (evident, Huxley însuşi e prezent aici) : „Cititorii interpretează totdeauna greşit ceea ce scrii. Le plac cărţile mele pentru că sînt inteligente, surprinzătoare, întrucîtva paradoxale, cinice şi exprimă o brutalitate elegantă. Ei nu-şi dau seama cît de serios este tot ce le spun. Ei nu văd delicateţea şi tragedia care stau la bază. Vedeţi dv., încerc să realizez ceva nou : un compus chimic din mai multe elemente, o combinaţie de nepăsare, tragedie, frumuseţe, inteligenţă, fantezie, realism, ironie şi sentimentalism... Cititorii n-o găsesc decît amuzantă." Aş încheia zicînd că nu trebuie să dea vina pe cititori. Inteligenţa, cînd e prea volubilă, produce probabil asupra noastră efectul artei care nu stă nemişcată : în loc să-i privim spectacolul cu seriozitate, ne amuzăm. Pe lîngă paradoxul comediantului, analizat de Diderot, să existe oare şi unul, asemănător, al filosofului ?

Steaua, 7, 1977

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRI PENTRU COPII ?

Citind *Tales from Shakespeare*, prelucrare în proză a pieselor, ne întrebăm în ce măsură acest Shakespeare pentru copii şi tineret este adevăratul Shakespeare, lipsindu-i şi cruda viziune asupra lumii, şi marele suflu dramatic. Subiect cu atît mai interesant de discutat, cu cît, iată, recunoaştem, în cartea lui Charles şi Mary Lamb, *Hamlet* sau *Furtuna*, deşi fără pecetea ştiută, în vreme ce, pe de altă parte, aproape nu este piesă istorică englezească de trei secole încoace, nu este film istoric în care indelebila marcă shakespeareană să nu ne uimească. Fermecătoare, povestirile lui Charles şi Mary Lamb ne instruiesc mai puţin asupra lui Shakespeare însuşi decît asupra metodelor şi imitatorilor lui. *Cymbeline* ne aminteşte de folclorul insular, de Chaucer, comediile, cu multele lor implicaţii de intrigă, seamănă cu nuvelele italiene din Renaştere, *Timon din Atena* pare scoasă (minus locul acţiunii) din *1001 de nopţi*. Şi, nu întîmplător, comediile şi dramele sînt preferate tragediilor.

Dar ce diferenţă este între unele şi altele ? Din „povestiri" ne dăm seama că diferenţa ţine de soluţionarea conflictului : putem spune, fără a greşi prea mult, că în comedii şi drame totul se sfîrşeşte cu bine, iar în tragedii, totul se sfîrşeşte cu rău. Reducînd la subiectul lor piesele lui Shakespeare, povestirile lui Charles şi Mary Lamb scot în prim plan noţiunea de fatum. În *Visul unei nopţi de vară*, *Mult zgomot*

Scanned with OKEN Scanner

pentru nimic, *Comedia erorilor* şi în altele, numeroasele încurcături în care intră protagoniştii nu sînt decît accidente prin care îşi face loc fericirea finală. Soarta este alături de ei. Dar aceeaşi soartă joacă un rol diferit în tragedii : vrăjitoarele împing pe Macbeth la crimă, un război contra Atenei dă lui Timon prilej să-şi arate mizantropia distrugătoare. Uneori avem impresia că atîrnă de voinţa autorului ca soarta norocoasă să devină soartă ostilă sau invers. E ca şi cum el ar întoarce lucrurile pe dos ca o mănuşă. De ce n-au fost găsite, în *Othello*, scrisorile din haina ucigaşului cu o clipă mai înainte ca maurul să-şi sugrume soţia ? Şi de ce, în *Cum vă place*, a ieşit tocmai la timp, în calea lui Frederick, şchivnicul cel bătrîn care i-a schimbat gîndurile crude ? „Dar, printr-o minunată intervenţie a Proniei..."

Putem trage o linie despărţitoare între comic şi tragic ? Supărările, primejdiile şi chiar morţile nu lipsesc din comedii. În fond, structura lor e aceeaşi cu a tragediilor, cu deosebire că norocul veghează asupra protagoniştilor, precum ducele din *Măsură pentru măsură* travestit în călugăr, ca să nu li se întîmple nimic iremediabil. În comedii şi drame, ne aflăm înlăuntrul unei convenţii care, ca în basme, presupune potrivirea lucrurilor spre bine. În tragedii, convenţia le împinge spre catastrofă. În lumea pieselor shakespeariene repovestite de Charles şi Mary Lamb aleatoriul are un cuvînt greu. Dar convenţia pe care autorul ne-o sugerează totdeauna de la început, rezumîndu-şi piesa în cîteva replici, ne face să presimţim cum se va soluţiona criza. Oricîte nenorociri se abat peste eroii din *Mult zgomot pentru nimic*, ele nu ne stîrnesc spaima ; dar e de ajuns ca Lear s-o alunge pe Cordelia şi în calea lui Macbeth să iasă duhurile, pentru a şti că nu mai e nimic de făcut. Şi în *Othello* şi în *Poveste de iarnă* gelozia determină pe erou să-şi condamne la pieire soţia credincioasă : dar în *Othello* crima precede revelării credinţei, în vreme ce în *Poveste de iarnă* crima este împiedicată pînă la

Scanned with OKEN Scanner

producerea revelației. Așadar, nu felul evenimentelor — care e mereu același — ci orientarea lor de către soartă pare să le decidă caracterul. În drama *Negustătorului din Veneția* Shylock nu pretinde ca preț pentru banii dați lui Antonio decît o livră din carnea acestuia : și totuși, ce vînt de tragedie suflă aici ! Și ce greu ne vine să admitem rezolvarea favorabilă din final ! Oare de ce, m-am întrebat, trimiterea la moarte a Perditei din *Poveste de iarnă* ori a Marinei din *Pericles* creează sentimentul tragediei în mai mică măsură decît neobișnuita camătă cerută de Shylock ? Poate, pentru că, într-un caz, convenția feerică e limpede, iar gravitatea pedepsei — disproporționată — o accentuează ; ne aflăm într-un basm, și nu credem în triumful zeilor răi. Iar în celălalt, pretenția e mai uman-realistă, ne aflăm în limitele posibilului și începem să ne îndoim de triumful zeilor buni.

Contemporanul, 34, 1977

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ FEMEI

Cel dintîi care a vorbit despre influența lui Turgheniev asupra operei proprii a fost Henry James însuși în *Partial Portrets* din 1884 : „The germ of a story, with him, was never an affair of slot — scrie James despre prozatorul rus, gîndindu-se însă și la sine : that was the last thing in thought of : it was the representation of certain persons. The form in wich a tale appeared to him was as the figure of individual or a combination of individuals, whom he wished to see in action, being sure that such people must do something very special and interesting." Problema a fost reluată de numeroși comentatori. Daniel Lerner i-a consacrat un studiu special (*The influence of Turgheniev on Henry James*) publicat în *The Slavonic and East European Review*, în 1941, pe care nu l-am găsit, dar din care citează Oscar Cargill în *The Novels of Henry James*, 1971. Într-o teză de doctorat, de asemenea recentă, Jeanne Delbaere-Garant, ocupîndu-se de *The Vision of France* în romanele scriitorului american, crede că apropierea lui de Turgheniev este firească din mai multe motive : amîndoi privesc Franța și romanul francez cu simpatie și cu oarecare naivitate, sînt cosmopoliți, oscilînd între Europa și propria țară, trăiesc retrași, refuzînd chiar și căsătoria pentru a-și păstra „integritatea", preferă acțiunii observația și au o pasiune la fel de vie pentru artă. Vor mai fi fiind și alții care au remar-

cat aceste lucruri. Daniel Lerner merge cel mai departe notînd sursa unor romane, personaje și motive jamesiene în Turgheniev. *Americanul* este raportat la *Un cuib de nobili*, iar *Prințesa Casamassina* la *Deștelenire*. Oscar Cargill mai citează și analiza de către Girder B. Fitch a „situației tipice" în care Turgheniev și James plasează personajul și din care rezultă conflictul : „într-un grup apare un intrus a cărui prezență este respinsă de una sau de mai multe persoane și acceptată de una sau de mai multe, cu un subiect corespunzător, pînă cînd ochii unuia se deschid asupra adevăratei situații, asupra primejdiei și asupra posibilei soluții (ce constă adesea în eliminarea intrusului)". Pe de altă parte, James a insistat asupra naturii sufletești a conflictului : acțiunea propriu-zisă este „ascunsă", atît în sensul că rămîne interioară, cît și în sensul că faptele, în loc s-o dezvăluie, o modifică pînă la falsificare.

Toate acestea mi-au venit în minte recitind *Prima iubire* a lui Turgheniev de la care pleacă neîndoielnic *Daisy Miller* a lui James. Și mi-am zis că o comparație empirică, după atîta știință, ar avea hazul ei. Distanța în timp dintre cele două povestiri este de numai 18 ani. Dar cunoașterea *Primei iubiri* de către James este indiscutabilă, nuvela fiind repede tradusă în engleză și franceză (să notez, în paranteză, că și în română, în 1872, în *Familia*). Felul în care romancierul american a transformat personajul feminin și conflictul este, înainte de orice, semnificativ. Similitudinile de structură (aproape exclusiv examinate, în celelalte cazuri, datorită și stăruinței lui James în eseurile sale asupra tehnicii narative) nu ne lasă nici o îndoială ; însă transformarea psihologică e atît de profundă încît, comparînd, ne dăm seama lesne de diferența de temperament artistic dintre cei doi autori.

Daisy Miller (să reamintesc) e povestea unei tinere americane bogate care călătorește în Europa : la Vevey în Elveția, apoi la Roma. Inteligentă, deschisă, fără prejudecăți, și

Scanned with OKEN Scanner

mai ales încîntătoare, Daisy ignoră (cu bună știință ?) convenţiile mondene de pe vechiul continent şi se găseşte repede în situaţia de a i se întoarce spatele de către „le meilleur monde", fiindcă a abuzat de nonşalanţă în relaţiile cu anumiţi tineri domni. Un istoric al romanului american caracterizează astfel adevărata temă : „Sub aspecte cosmopolite, e vorba de tema americană a descoperirii Răului, a inocenţei pierdute, care inspiră pe James". Daisy are revelaţia că lumea nu e deloc inocentă cum pare şi că ea însăşi a început să treacă în ochii altora drept o simplă frivolă. „Întreaga idee a romanului, notează James (care, cum se ştie, îşi comenta singur cărţile), constă în mica tragedie a unei creaturi uşuratice, fine, naturale, şi fără spirit bănuitor, care se găseşte sacrificată, dacă putem spune aşa, într-un scandal monden care trece complet pe deasupra capului ei, care nu există în fond în aceeaşi dimensiune a lucrurilor cu ea." Un conflict, aşadar, între natură şi artificialitatea mondenă. Pînă la Edmund Wilson (care este un Thibaudet al americanilor sau, ca să aduc mai aproape de noi relaţia, un Lovinescu), criticii au reproşat lui James intenţia de a lovi în compatrioţii săi, înfăţişîndu-le cazul unei tinere cochete drept reprezentativ pentru lipsa de educaţie a americanului din secolul XIX ; datorită perspicacităţii lui Wilson, s-a acceptat ulterior că polemica lui James viza de fapt puritanismul. Daisy este victima victorianismului, răspîndit în Europa şi peste ocean. Inocenta făptură face parte din seria eroilor jamesieni care anunţă sfîrşitul unei epoci ipocrite. Ca şi *Adela* lui Ibrăileanu mai tîrziu, multe din romanele prozatorului american se situează la cumpăna dintre un puritanism tot mai rigid şi o libertate a individului ce a descoperit gustul afirmării firești a instinctelor sale. Dar dacă la Ibrăileanu ne interesează complicaţia afectivă a bărbatului (Emil Codrescu, sub aparenţa unui cazuist, suferind de boala intelectualistă a despicării firului în patru, fiind în definitiv un desfrînat imagi-

Scanned with OKEN Scanner

nar), la James, ca și la Turgheniev, în centru se află femeia : nu scorțosul Winterbourne sau naivul Volodea, ci Daisy și Zinaida.

Zinaida din *Prima iubire* e o Daisy care a greșit. Jocul inofensiv devine patimă. James sfîrșește prin a o idealiza pe eroina lui, care moare la fel de nevinovată precum trăise, preocupată, chiar, în ultima clipă, de părerea pe care a putut să și-o facă despre ea Winterbourne. E, desigur, un fel de a-i mărturisi cu întîrziere simpatia. Rolul lui Winterbourne îl deține în povestirea lui Turgheniev adolescentul Volodea. Îndrăgostită pătimaș de Piotr Vasilievici, tatăl lui Volodea, Zinaida nu-și poate ascunde la fel de abil sentimentele, în fața afectuosului ei paj. Jocul încetează la Turgheniev în pragul păcatului. Pînă aici, Zinaida seamănă bine cu Daisy. Este și ea regina neîncoronată a unei mici societăți mondene. Anturată de bărbați care o adoră, glumește cu ei, îi supune la plăcute îndoieli, îi domină, le creează impresia ușurătății, dar își apără cu succes intimitatea reală. Intervine intrusul : spre deosebire de spilcuitul și benignul domn Giovanelli din *Daisy Miller*, Piotr Vasilievici are ștofa unui seducător malefic. În nuvela lui James, comedia sentimentelor nu devine niciodată tragedie : jocul rămîne joc. Chiar și moartea eroinei pare un joc, sau o consecință a jocului : ea ignoră, plăcîndu-i să facă numai ceea ce n-o plictisește, pericolul malariei romane. Zinaida e însă victima pasiunii. James estetizează un conflict care la Turgheniev este de esență morală. La Daisy ne tulbură incertitudinea, spectacolul libertății pe care tînăra ni-l oferă. Ne vine ușor să dăm vina la urmă pe puritanismul monden care o pedepsește pe nedrept. Zinaida e însă un personaj tragic. Iubirea ei pentru Piotr Vasilievici o desparte irevocabil de Daisy. Ce mai poate fi comun între vioaia și superficiala eroină a lui James și fata mîndră, fermecătoare, dominatoare, care acceptă cu un zîmbet lovitura de cravașă ? „Zinaida se cutremură, se uită în tăcere la tata,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și, ridicînd încet brațul, îl duse la buze și sărută urma roșie rămasă pe el.“ Acest singur gest așează un abis între ele. Sufletul lui Daisy e pur ca lacrima, nelocuit (și nelocuibil) de pasiune ; al Zinaidei e tulbure, dostoievskian, bîntuit de demonii sacrificiului, ca și sufletul eroinei din *Nopți albe*. În genere, eroinele rusești ale nuvelelor lui Turgheniev au, toate, această complicată structură, amestec de orgoliu și de supușenie, de decență și de patimă. Asia, din altă nuvelă, e capabilă să sperie pe bărbatul îndrăgostit și să-l alunge. Și nu Gemma e personajul feminin caracteristic din *Ape de primăvară* — credula, curata, romantica Gemma — ci Maria Nicolaevna, în jurul căreia bărbații roiesc ca și în jurul Zinaidei : femeia fatală, în stare să sacrifice pe Sanin doar pentru a cîștiga un pariu.

Steaua, 8, 1977

PARADOXURILE ROMANULUI

Despre nici un gen literar nu s-a discutat mai mult decît despre roman ; şi nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte — fără să se destrame — atîtea interpretări contradictorii sau chiar paradoxale. Nu-i vorba de a-l defini : în literatură definiţiile sfîrşesc aproape totdeauna în paradox. E vorba de a-i aproxima natura, mijloacele şi scopurile. Nici asupra datei de naştere nu există un acord. Pentru unii, *Iliada* şi *Eneida* sînt romanele celor vechi, pentru alţii, întîiul roman sînt *les chansons de geste ;* în sfîrşit, pentru o a treia categorie de comentatori, ar fi fără sens să numim roman cărţi anterioare secolului XVII. Thibaudet vedea genul, cel puţin în Franţa, ca dezvoltîndu-se din marele trunchi epic al cărţilor de aventură, pe de o parte, şi al celor de curte din ciclul breton, pe de altă parte. În pragul epocii moderne, Gasset afirma dimpotrivă : „Romanul este contrariul genului epic", adică al epopeii, în această din urmă clasă intrînd şi scrierile Europei de mijloc invocate de criticul francez. Lukács prelua de la Hegel aceeaşi idee în *Teoria romanului.* Dar nu e numai atît : prin roman (se susţine adesea) îşi fac loc în literatură viaţa obişnuită, omul comun, pe scurt, cotidianul ; romanul (se susţine la fel de des) oferă cititorului — de ieri şi de azi — o „mitologie", este o formă aproape populară a imaginaţiei. Ceea ce e curios şi greu de elucidat din punct de vedere teoretic e că toate aceste ob-

Scanned with OKEN Scanner

servații se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține cîteva paradoxuri în însești premisele ei. A le înlătura ar echivala cu a spulbera genul ca atare, care e paradoxal ; a le menține înseamnă a face cu neputință o explicțaie coerentă. Iar dacă luăm în considerare, dincolo de definiția genului, și evoluția lui, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic operează cu o noțiune de roman proprie, oarecum improvizată, și în orice caz adaptată la producția de romane asupra căreia el se aplică în mod obișnuit.

Cum am putea bunăoară să negăm faptul că romanele își au, cum spunea Thibaudet în *Cititorul de romane*, doricul și ionicul lor, împărțindu-se cu alte cuvinte între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul fundamental ? Să ducem mai departe această idee. Romane ale aventurii, în sens larg, sînt toate acelea care corespund unei imaginații active și virile : romanele sociale și politice, romanele parvenirii și cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. Ele se bizuie pe un ideal de vigoare fizică ori morală și presupun un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Romanele dragostei sînt „feminine" în măsura în care sînt psihologice, secrete, interioare, preferînd acțiunii sufletul și cuceririi, analiza. Analiza e o cancanerie, o formă de bîrfă. De aceea e feminin psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin, George Eliot în *Adam Bede* aparține întîiului tip, așa cum Jane Austen în *Emma* aparține celui de al doilea ; între patetismul masculin al lui Turgheniev și realismul feminin al lui Henry James este aceeași deosebire. În aceste condiții, cele două surse indicate de Thibaudet rămîn valabile. Romanul românesc urmează și el o dublă linie. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Stancu, Preda sau Ivasiuc ilustrează socialul, fresca, aventura și lupta ; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină,

Scanned with OKEN Scanner

dramele sufletului. În *Prima meditație* despre Don Quijote și apoi în *Gînduri despre roman*, Gasset va face oarecum abstracție de întîia filieră. Romanul modern, va spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare și de la subiect la analiză : dă atenție figurilor, personajelor, mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior. „Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică." Lui Gasset îi displac Balzac și Zola, în genere romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși, ca „ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului". *În căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de „scheletul, de suportul rigid care asigură tensiunea, semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă". În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că „esența romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau ambianța creată de acestea ?"

Tot Gasset observă că romanul e „o afirmare estetică a cotidianului", oglindă „a ceasului simplu și neaureolat de legendă". Romancierul nu trebuie să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri insolite ; căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decît al ei : „A fi ducesă este o formă a cotidianului ca oricare alta". De aici la teza lui Northrop Frye din *Anatomia criticii* nu e decît un pas : „Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul — scrie Gasset — este coborîtă de pe tronul, din înălțimea căruia stăpînea sufletele, de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri." Eliminarea „mitologiei" din roman e totuna cu eliminarea transcendenței, cu afirmarea cotidianului. Însă, pe de altă parte, cum să uităm teza, de

Scanned with OKEN Scanner

atîtea ori susținută, că romanul oferă gustului public tocmai hrana imaginară de care are absolută nevoie, adică o mitologie. Jacques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean, de dispariția vestului sălbatic, a preeriei. Romanul compensează, în imaginație, țara promisă a vestului și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani, exact rolul pe care l-au jucat *Iliada* în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur ori *Cîntecul lui Roland* în Europa medievală. Gen demitizator, romanul e și unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar și o memorie activă. În acest punct, reîntîlnim clasificarea de la care am pornit. Romanul psihologic, feminin, dezvăluie și analizează ; romanul social ne oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil și de unul și de altul, și de Holban și de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcanele sufletului individual, ale intimității, un viol legal ; al doilea, o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pămînt și îngenunchind spre a-l săruta este la Rebreanu mai puțin un ins istoricește adevărat decît un erou, un Roland sau un Arthur, o ființă unită mistic cu pămîntul așa cum e Sinbad marinarul cu oceanul. Ioana lui Holban e în schimb femeia reală, înfățișată cu cruzime în îndoielile ei, dezvăluite fără menajamente de ochiul gelosului. Tradiția critică românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală ; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîndim înainte de toate la Rebreanu. E timpul să remarcăm că și cea de-a doua linie merită atenția, fiind la fel de rodnică, și, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul modern de după 1930.

Aici se ridică două probleme ce se cuvin măcar enunțate.

Descoperirea lui Slavici și Rebreanu, în raport cu eforturile prozatorilor din secolul XIX și de la începutul secolului XX, a fost aceea a diferenței dintre povestirea clasică și

Scanned with OKEN Scanner

roman : diferență ce constă în capacitatea romanului de a *tărăgăna* acțiunea. Gasset cita în această privință pe Goethe care spusese într-o scrisoare către Schiller că romanul e genul temporizării. Prozatorul român al secolului XIX are suflare scurtă. Este un epistolier sau un eseist (Negruzzi în *Negru pe alb*, Odobescu, Ghica, Alecsandri, Kogălniceanu). Ardelenii sînt cei care introduc în proză răbdarea tenace. Personajele lor se dezvoltă pe sute de pagini ; conflictul e amînat ; dezlegarea lăsată în suspensie. Thomas Mann a mărturisit o dată că, vroind să scrie o nuvelă scurtă despre un tînăr ce merge la Davos, s-a pomenit scriind *Muntele vrăjit* din necesitatea de a amîna „soluția" crizei. Romancierul român — cu puține excepții — nu știe să amîne. Rămîne un nuvelist chiar și în întreprinderi vaste. Hortensiei Papadat-Bengescu i s-a reproșat, la apariția cărților ei, caracterul trenant ; recitindu-le, ne surprinde dimpotrivă graba, felul rezumativ în care procedează ; am dori mai multă stăruință analitică acolo unde (în *Concert*, în *Drumul ascuns*) autoarea se împarte între prea multe subiecte. Dintre contemporani, Marin Preda, G. Bălăiță și N. Breban au stofă de romancieri. Fănuș Neagu, Eugen Barbu, D. R. Popescu sînt structural povestitori. Nuvela e anecdotică, romanul e problematic. Un caz aparte îl înfățișează Al. Ivasiuc și cu el atingem cea de a doua problemă. Al. Ivasiuc, el, e un cazuist, dar în același timp unul din romancierii noștri contemporani care au pus cu insistență în centrul preocupărilor lor o problemă de conștiință. Chestiunea ar fi dacă o rezolvă în sens etic sau nu. În orice caz, se remarcă la el, ca și la N. Breban sau G. Bălăiță, tentativa de a depăși naturalismul, cu alte cuvinte rezolvarea pur existențială. Psihologismul lui Al. Ivasiuc nu e legat de trăire, ci de cunoaștere ; dramele personajelor se explică mai puțin prin contorsiuni sufletești (ca la psihologiștii de dinainte de 1940) și mai mult prin neputința de a găsi un model abstract al acțiunilor lor ; intelectualismul lui Holban fiind

Scanned with OKEN Scanner

clădit pe o psihologie, la Al. Ivasiuc psihologismul, aparent, este clădit pe intelectualitate, deci nu pe emoție, ci pe idee. Cred a întrevedea aici un drum nou în romanul românesc, o deschidere a lui spre zone și probleme neabordate anterior. Căci nici naturalismul, nici estetismul nu mi se mai par fertile. Ele încetează dealtfel o dată cu epoca individualistă al cărei apogeu a fost pentru Europa Proust, deși la noi, abia în deceniul al patrulea i s-au putut observa principalele manifestări. Romanul conștiinței (care e la Al. Ivasiuc și un roman politic), romanul construit pe o metafizică și semănînd cu o parabolă a condiției umane (*Lumea în două zile*, *Bunavestire*) în lumina căreia individul apare existențial fracturat și inexplicabil — iată formule noi cu adevărat și despre care vom mai avea prilejul să vorbim.

Secolul XX, 9, 1977

Scanned with OKEN Scanner

OMUL MECANOMORF

Cine este Bruno Schulz, autorul romanelor *Prăvălii de scorţişoară* şi *Sanatoriul timpului*, de o atît de rafinată, bogată, flamandă senzorialitate, încît au ceva de fruct văratic prea copt, cu pieliţă aurie şi miez dulce molesitor ? Pînă la traducerea românească a lui Ion Petrică (sub titlul general *Manechinele*) ignoram totul despre acest contemporan polonez al lui M. Blecher, ale cărui proze relatează, sub forma amintirilor din copilărie, cîteva foarte enigmatice întîmplări din irealitatea imediată. Un autoportret din anii '30 ni-l înfăţişează cu tipica expresie retractilă a evreului bolnav şi singuratic, inteligent, mitoman, obsedat de sentimentul „ghettoului". Ghetoul este în cazul lui Schulz micul oraş Drohobîci, unde scriitorul funcţionează (după studii neterminate) ca profesor de desen. În liniile subţiate ale feţei, cu nări ce adulmecă neliniştite universul, cu ochi mefienţi deprinşi cu peisaje imaginare, se bănuieşte suferinţa, care este şi una a spiritului, şi poate spaima de destinul tragic care-l va expune, într-o zi de noiembrie 1942, în plină stradă a oraşului natal, gloanţelor unui soldat german. Cînd a fost surprins de moarte, ca de un hazard totuşi aşteptat, strîngea la piept pîinea cumpărată în vederea unei călătorii la Varşovia. În izolarea lui, Schulz este unul din marii promotori ai modernismului interbelic, întîiul traducător al lui Kafka în Polonia, afin al lui Musil şi Canetti, pe care n-avea cum să-i

fi citit, căci nu-şi publicaseră operele fundamentale. Naturalismul lui nu e psihologic şi impresionist ca al lui M. Blecher ; el reprezintă transfigurarea unor observaţii tot atît de lucide ca şi autoanaliza acestuia, dar ocheanul e îndreptat înspre exterior şi lentilele lui măresc lucrurile pînă la delirul formelor şi culorilor. Ferecat în metafore sclipitoare, înşiruite ca mărgelele pe aţă, universul infantil apare halucinant prin dilatarea simţurilor : casa, camerele, străzile peste care cade pulberea lunară, după-amiaza de august în grădina cu bălării, viforniţa ce transformă podul casei într-o armonică plină de sunete nepămînteşti. Pătrundem într-o lume de metamorfoze nesfîrşite, suav fantastice şi minuţioase în detalii, în mijlocul cărora stă mereu figura proteică, multiformă, senzaţională a tatălui. Psihanaliştii ar găsi aici (şi au găsit, poate) un subiect remarcabil.

Îmbrăcată în aceste haine strălucitoare nu este doar realitatea, în fond meschină, a unei copilării nevoită să-şi inventeze bucuriile. Sărbătoarea mizeriei, a bolii şi degradării este opera unuia din cei mai profunzi teoreticieni ai artei moderne. În senzualitate, ca şi în suferinţă, este mereu la Schulz o mare idee. În singurătatea lui, Schulz a învăţat temeinic lecţia lui Kafka şi a predat-o ca un maestru. Acuitatea simţurilor — spre deosebire de cenuşiul de cazarmă al lumii kafkiene — preface în jerbe multicolore o viziune anxioasă a unei lumi reificate şi însufleţite doar de pasul roboţilor mecanici. Omul lui Schulz e un manechin fastuos, o păpuşă de bîlci umplută cu zegras. Creaţia literară însăşi îşi are metafizica specifică — simulacru, copie rudimentară, artificiu laborios — şi demiurgul stîngaci, care a pierdut gustul perfecţiunii, dobîndindu-l în schimb pe acela al jocului, al banalităţii pretenţioase şi ilare.

Teoria acestui nou realism, Schulz o pune în gura tatălui, autorul oral al *Tratatului despre manechine*. Demiurgos nu deţine monopolul asupra creaţiei : orice spirit poate crea la

Scanned with OKEN Scanner

rîndul lui, căci materiei îi este proprie o fertilitate nelimitată. Dar materia proliferînd liber și monstruos se instituie într-un demiurg capabil doar să simuleze, parcă în derîdere, actul creator. Această a doua etapă a creației este o „generatio aequivoca", în care din mîna unui artist neserios, copilăros și greoi, ies produse imperfecte, dar fermecătoare tocmai prin stîngăcia lor. Schulz face apologia materialelor ieftine, a cîlților, a rumegușului, a cîrpelor, a vopselelor ordinare. Omul însuși, confecționat astfel, seamănă cu un manechin umplut cu lînă, cu o figurină grotescă de bîlci, operă kitsch a unui artist bizar. „Aceasta este — spunea tata, zîmbind trist, — dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistența ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru și artist, o face invizibilă, îi poruncește să dispară în jocul vieții. Noi, din contra, îi iubim scrîșnetul, îndărătnicia ei de momîie." Aici e o observație interesantă. Realismul tradițional încearcă să dea senzația de viață, ascunzînd artificiul, mijlocul ; noul realism își exhibă tehnica, procedeele, materialele. Omul artefact e compus după chipul și asemănarea manechinelor.

Ceea ce desparte noul realism de acela al secolului XIX este (a remarcat-o Adorno) dispariția sensului global și unificator. Pe acest reflux al semnificației se clădește bizar ori chiar absurd. Paradoxul constă în revenirea ideii de imitație într-o doctrină care proclamă, la origine, tocmai stingerea mimesitului : mai mult, cheia o găsim în accentuarea imitativului. Balzac ori Flaubert încercau să ascundă procesul prin care personajele deveneau vitale, să sugereze iluzia organicității firești. Modelul lor fiind, așa-zicînd, biologic, al modernilor este tehnic : creația seamănă cu o producție ce face evident un proces de fabricare. Personajul lui Schulz e fabricat, nu născut, ca și al lui Urmuz ori Canetti, căci „generatio aequivoca" înseamnă producerea de duplicate grosolane. Adorno a explicat deosebirea prin sentimentul de

Scanned with OKEN Scanner

fărîmițare a lumii, Gasset a vorbit de „dezumanizare" a artei. La Balzac este o logică a viului (sau a umanului) și o funcționalitate a lucrului ; și, apoi, omul balzacian ori tolstoian se află în centru. Viziunea secolului XIX rămîne pînă tîrziu antropocentrică. La moderni, ea devine cosmocentrică, creînd posibilitatea unor metamorfoze libere. Omului, descentrat, îi ia locul o făptură ambiguă : tatăl din *Prăvăliile de scorțișoară* este omul mecanomorf, dar și omul-pasăre sau coleoptera dotată cu rațiune. El se împuținează ca un corp care cedează energie. Balzac visînd să concureze starea civilă, Tolstoi creator al unei populații naturale, izbitor de reale, erau demiurgi ce se luau în serios și afectau a poseda o forță generatoare asemănătoare naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pécuchet* propunea o simbioză nefirească, mecanică și ironică : demiurgul se joacă de-a creația, subminîndu-i înțelesul. Modernii vor face din aceasta o lege. Realismul clasic, în fine, abuza de semnificație. Totul semnifică în *Iluzii pierdute* : de la decor la fizionomia personajului. Pe chip, lui Lucien de Rubempré i se citesc caracterul și destinul. Dacă o pușcă apare spînzurată în panoplie, în actul întîi — spunea, se știe, Cehov — cu ea trebuie să se tragă neapărat înainte de încheierea piesei. Panoplia modernilor poate cuprinde oricîte arme, căci toate au devenit inutile, piese de inventar, acumulare de obiecte inerte. Nimic nu mai vorbește despre nimeni : spațiului plin îi ia locul spațiul vid ; semnificației, nonsensul. Romanul de după primul război mondial este oglinda unei lumi absurde.

Această estetică, inaugurată de Kafka, și-a atins apogeul la marii romancieri ai deceniului patru. Bruno Schulz este contemporanul lor, dar se poate crede că le-a descoperit metoda pe cont propriu, în singurătatea serilor pustii de la Drohobîci. Aproape trei decenii — în jurul celui de al doilea război — modernismul a izbîndit în roman printr-o viziune mecanomorfă. Sînt indicii că filonul s-a epuizat. Se reîn-

Scanned with OKEN Scanner

toarce romanul la psihologie și descriere funcțională, la antropocentrism, și clasică închipuire a omului ? Aproape sigur. Dar, la fel de sigur, noul avatar al personajului nu va fi o reluare a aceluia din secolul XIX și nu ne stă în putință să-l înfățișăm acum. E probabil că, latent, el se află deja în imaginația unor contemporani, care făuresc în laboratoarele lor risipite pe glob modelul uman al sfîrșitului de secol XX. Vreun alt Bruno Schulz își gîndește cuprins de îndoială romanele.

Steaua, 9, 1977

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIE ȘI METAMORFOZĂ

Înainte vreme se scriau „istorii" : ale literaturii, ale poeziei, ale romanului. Acum se scriu „metamorfoze". Exemplele sînt la îndemîna oricui. Să fie vorba doar de o diferență de cuvinte ? De o modă ? De o vogă ?

De la Lanson la Călinescu, istoria literară a fost interpretată ca o ramură a istoriei generale, fundamentale fiind ideile de cauzalitate și succesiune. Dificultatea : inserția temporalității reale în aceea artistică. Căci operele erau „eveniment" de un fel aparte. Istoricii tradiționali s-au izbit mereu de opoziția estetic-istoric, alegînd fie una, fie alta din laturi. Croce nega critica istorică în numele celei estetice, după ce elevii lui Lanson transformaseră critica estetică într-o anexă a celei istorice. Opoziția era însă mereu una de *valori* (autonome, eteronome) : între o considerare a valorii literare în sine sau în dependențele ei extrinsece. G. Călinescu ajungea să distingă o istorie literară de una culturală, dar nici el, nici altcineva nu a clarificat vreodată pe deplin modul în care valorile estetice pot fi desfășurate istoric și cauzal.

Formaliștii ruși au operat aici o adevărată revoluție. I. Tînianov, de pildă, a definit două noțiuni noi — geneză și variabilitate — prin care a încercat să soluționeze vechea opoziție. Geneza ar fi externă, variabilitatea internă. Mai tîrziu, comentînd terminologia aceasta nouă, Tzvetan Todorov a observat că, în fond, geneza e la fel de „interioară" în

raport cu literatura ca și variabilitatea. „Car ne sont pas les oeuvres qui varient, de toute évidence, mais la littérature ; inversement, c'est des oeuvres exclusivement qu'il s'agit, lorsqu'on parle, comme précédemment, de genèse". Desigur, dar pentru lansonienii de ieri și de azi, geneza operei este totuși exterioară și intuiția lui Brunetière din *Etudes critiques* n-a fost luată în seamă, pînă la poeticieni, de nimeni : „influența principală rămîne aceea a unor opere asupra altor opere". Cu alte cuvinte, geneza, evenimentul sînt, în literatură, literatură. Mai importantă e a doua observație a lui Todorov pe marginea textului lui Tînianov : „En même temps disparaît l'opposition factice de la *structure* et de *l'histoire* : (car) ce n'est qu'au niveau des structures qu'on peut décrire l'évolution littéraire ; non seulement la connaissance des structures n'empêche pas celle de la variabilité, mais encore est-ce l'unique voie dont on dispose pour aborder celle-ci" (*Poétique*). Dar, iată, *opoziția* pe care Todorov o crede lichidată nu e aceea tradițională dintre estetic și istoric, în planul valorii, ci o alta, între structură și evoluție, în planul formelor. Lanson și Călinescu o aveau în vedere doar pe prima : istorie-valoare. I. Tînianov și formaliștii, voind a o înlătura, au creat de fapt o a doua : structură-valoare. În plus, o răsturnare a dificultății istoriste : de la o temporalitate externă fără transformare internă, la o transformare internă fără temporalitate externă : cum să inserăm temporalitatea artistică în aceea reală. Este exact distanța de la ceea ce înainte se chema „istorie" la ceea ce azi se cheamă „metamorfoză".

Schimbarea implică redescoperirea unor noțiuni ce păreau părăsite definitiv : genul, specia, tipul ș.a. „Ici réapparaît la notion du genre", scrie profetic F. Brunetière în *Evoluția criticii*. „Vreau să întreb — explică el : faptul că ele (operele dinlăuntrul unui gen) se succed se datorește împrejurărilor,

condiționărilor exterioare ? Sau, din contra, este vorba de o zămislire în adevăratul sens al cuvîntului ? Aceasta e prima chestiune. În al doilea rînd, cunoscînd raporturile genealogice sau cronologice în care se găsesc aceste forme, care sînt, dacă le pot numi astfel, raporturile lor estetice ? [...] În sfîrșit, după raporturile genealogice sau estetice ale acestor forme, care sînt, dacă sînt, raporturile științifice ? Cu alte cuvinte, există *legi* care le guvernează succesiunea ?" Evoluția și transformarea (geneza și variabilitatea vor fi noțiuni înrudite) speciilor literare au fost studiate de Brunetière prin intermediul tragediei franceze și, respectiv, al oratoriei de amvon. Modelul cercetării era acela darwinist, al speciilor naturale, la fel cu care speciile artistice s-ar naște, s-ar dezvolta și pe urmă ar declina și ar pieri. Mai mult : ar exista o luptă pentru supraviețuire în lumea comediei și a romanțului ca și în aceea a plantelor și animalelor. Tragedia franceză (vorbind de evoluție) se naște cu Jodelle și Montchrétien, crește sub influență spaniolă și italiană în prima jumătate a secolului XVII, atinge culmea în opera lui Corneille și Racine între 1645 și 1675, declinînd în aproape tot secolul următor pînă la Voltaire. Oratoria de amvon (vorbind de transformarea unui gen în altul) își preface substanța și forma de la Bossuet prin Bourdaloue pînă la Massillon. Substanța se umanizează, iar inspirația biblică e subminată de dialectică și dialectica, la rîndul ei, de retorică. Cînd Massillon coboară în 1804 de la amvon, oratoria religioasă dispare pentru cincizeci de ani. Voltaire, Fontenelle sau Montesquieu nu mai sînt elocvenți. Dar, după 1749, o nouă elocvență apare prin Jean Jacques Rousseau : i se redă sensibilității rolul. În secolul XIX, romantismul, cu pasionalitatea lui, n-ar fi altceva decît un avatar al elocvenței religioase din secolul XVII. Iar Hugo, un vlăstar (bastard, desigur) al lui Bossuet.

Acestor teze li s-au obiectat mai multe lucruri, dar succesul lor a fost considerabil. Ideea însăși de evoluție venea

Scanned with OKEN Scanner

de departe (încă Aristotel vedea originea tragediei în ditiramb) și cunoscuse o glorioasă renaștere la Herder și Fr. Schlegel. Contemporanul lor, Hegel, stabilea un model deosebit al evoluției care va fi regăsit de formaliștii ruși și de noii poeticieni după o lungă perioadă de timp : și anume, evoluției naturale, continue, a biologiștilor, Hegel îi prefera evoluția dialectică a Ideii, bazată pe salt, pe ruptură, implicînd negații consecutive. Pornind de aici, formaliștii ruși descriu în felul următor modul în care interpretează ei evoluția : o epocă literară se compune în fond din mai multe epoci stratificate ; în fiecare moment, există forme dominante și forme neoficiale ; evoluția constă în substituirea primelor de către ultimele, prin trecere „de la bunic la nepot", cum spune plastic Șklovski, adică printr-o verigă dialectic negatoare. Există *tipuri* generale care cunosc forme istorice concrete : *genurile*. M. Bahtin identifică un astfel de tip în *povestirea polifonică*, realizată în genuri reale ca dialogul socratic, menippeea latină, literatura medievală de carnaval ori romanul lui Dostoievski. Tipul e o abstragere de trăsături identice care merge de la zero (fiecare operă e un tip) la maximum (toate operele aparțin unui singur tip : literatura). Și așa mai departe. Cititorul interesat poate găsi detalii în analiza lui Todorov din *Poétique* sau în studiul lui Wellek *Concepts of Criticism*.

Se înțelege ușor în aceste condiții de ce scriu criticii de azi metamorfoze în loc de istorii. Uneori, ce-i drept, metamorfozele lor sînt tot vechile istorii, dar îmbrăcate modern. Alteori însă, ca în *Anatomia criticii* a lui Northrop Frye, noțiunea de metamorfoză apare fundată pe solide principii teoretice. E probabil încercarea cea mai strălucită de a găsi o ordine sistematică în literatură capabilă să ia locul aceleia cronologice (și naive) a istoriștilor. În fond, convingerea lui Frye nu diferă de a lui Brunetière cînd spune că : „va trebui să adoptăm ipoteza că așa cum toate științele naturii se ba-

Scanned with OKEN Scanner

zează pe o ordine existentă în natură, literatura reprezintă și ea o ordine, aceea a cuvintelor, și nu un simplu *conglomerat* de opere". Întrebarea rămîne aceea de a ști cum trebuie înțeleasă această ordine. Dacă greutatea istoriilor clasice era mai mult de principiu, autorii reușind adesea foarte bine în fapt să desfășoare cronologic literatura, greutatea metamorfozelor moderne e de ordin practic, majoritatea amestecînd atîtea criterii (între care cronologia cea mai desuetă!) încît numai cu bunăvoință le-am putea descoperi regula. În ce-l privește pe Frye, ordinea stabilită de el e spectaculoasă și inteligentă, însă presupune, cel puțin în intenție, o limitare pe care a denunțat-o Wellek, și anume limitarea criticii la teoria literară, singura critică „adevărată" etc. Trebuie spus că această limitare era inevitabilă, printr-un proces de paralelism logic: în același fel în care istoria literară devine metamorfoză a unor genuri (ori forme), critica estetică devine poetică, adică teorie: în ambele cazuri, trecerea se face (spre a mă întoarce de unde am plecat) de la considerarea operelor ca *valori* individuale la considerarea lor ca *structuri* generale. O opoziție nouă se naște din mutarea unghiului. Se pare că acesta e sensul general al unei evoluții ce nu s-a sfîrșit încă și despre care nu știm încă destul.

Steaua, 10, 1977

Scanned with OKEN Scanner

Realiştii englezi din secolul trecut, scriu, cum va spune unul dintre ei, „roman regional", cu alte cuvinte fac studiul specificului local. Midland-ul lui George Eliot sau Wessex-ul lui Thomas Hardy sînt ţinuturi imaginare, dar atît de precis conturate pe harta Angliei încît au putut fi luate drept reale. Într-o prefaţă la *Departe de lumea dezlănţuită*, Hardy a trebuit să explice cum numele de Wessex, scos de el din istoria îndepărtată a ţării sale, pentru a sugera o unitate de loc în cîteva din romane, a fost apoi utilizat ca nume pentru comitatele sud-vestice: „Presa şi publicul au fost destul de binevoitori în a îmbrăţişa fantezia ideii mele..." Şi cîţi cititori s-au îndoit de faptul că George Eliot zugrăveşte în *Silas Marner* o populaţie geograficeşte şi istoriceşte reală, lume de fermieri aspri, neciopliţi şi naivi? Deşi e vorba, ca şi la Hardy, de a concura geografia şi moravurile existente cu ajutorul purei imaginaţii. Dar, mai tîrziu, pe măsură ce Anglia căpăta conştiinţa puterii ei mondiale, scena romanului englezesc se lărgeşte. De la Conrad şi Kipling la Forster, Huxley şi Greene, specificului insular îi ia locul confruntarea dintre două lumi. Dacă George Eliot analizează monografic sentimentul de a fi englez în Anglia, E. M. Forster se ocupă de acela de a fi englez în străinătate. Acţiunea se mută din Wessex, Midland, din provinciile interioare, pe continent, în Italia sau peste mări.

Scanned with OKEN Scanner

Mă opresc la exemplul lui Forster (unul între altele), ca fiind foarte caracteristic.

În povestirile și nuvelele scrise pe la începutul secolului (cînd lunga domnie a reginei Victoria se încheia), tema lui Forster este opoziția dintre nord și sud, dintre civilizația ipocrită și natura păgînă. Tratarea învederează numeroase elemente nietzscheene. Sirena, Pan și Faunul reprezintă natura la care au acces cîțiva privilegiați, cum ar fi copilul Eustațiu, preotul sau tînărul englez ce-și prepară teza despre controversa deistă. Acest acces îi scoate provizoriu în afara înțelegerii onorabilei societăți britanice, care pare a-și fi mutat sediul de pe insulă pe continent, fără însă a-și fi abandonat orgoliul puritan. Transportată în Italia sau în Grecia, această societate (ca și aceea din *The Barren Leaves* a lui Huxley) e amenințată cu dezintegrarea de către forțele cu care intră în contact : sudul e mai aproape de firescul naturii, al instinctelor elementare, decît nordul. Superstiția, sălbăticia, frica par rezervate sicilienilor sau grecilor. Englezii au doar prejudecăți, precum colonelul Leyland ori naratorul din *Panica*. Însă prejudecățile lor rezistă cu dificultate asaltului. Eliberarea de sub presiunea educației puritane e opera climei, a peisajelor și a tradițiilor sudului, unde viața însăși pulsează cu mai multă vigoare. Eroul povestirii intitulate *La Colonna* se pierde o clipă în iluzia eliberării. Este însă literalmente smuls din ea, luat pe sus, și readus în Anglia, spre a muri lent conform destinului pe care i-l călăuzește fiica lui, o adevărată Antigonă victoriană. Romanciera din *Clipa cea veșnică* vrea să regăsească la Vorta, la granița Italiei cu Austria, un moment din tinerețe care a marcat-o profund : dar Vorta a devenit între timp — grație tocmai romanelor ei despre satul vizitat odinioară — la fel de anglo-saxonă ca orice orășel de dincolo de Canalul Mânecii, fiind, vorba lui Huxley, confiscată de englezi și prefăcută după gusturile lor. Sudul înseamnă, în toate aceste prime

Scanned with OKEN Scanner

povestiri şi romane ale lui Forster, natură, instinct, individualism, primitivitate ; aşa cum nordul înseamnă civilizaţie şi morală ipocrită, familie burgheză, raţiune, calcul şi prejudecată. Forster nu detestă nordul, dar nici nu-l iubeşte. Experienţa sudului aduce nefericire personajelor sale : dovadă că, în fundul sufletului, acest englez get-beget, specialist în filologie clasică şi în istorie, rămîne un victorian care nu-şi poate reprima atracţia pentru sudul tuturor mirajelor, dar nici nu crede că el poate face pe om mai fericit. Sufletul lui, observă Virginia Woolf într-un eseu, „este închis într-o vilă cilădită solid din cărămidă roşie, undeva prin suburbia Londrei". În dorinţa de eliberare a personajelor lui este mereu ceva vinovat : iar realizarea acestei dorinţe seamănă, paradoxal, cu o pedeapsă. Cine vede Sirena îşi pierde însuşirile umane, ca şi Eustaţiu care a fost călcat de copita lui Pan ori ca vicarul care a întîlnit Faunul. Toţi se simt condamnaţi de îndată ce întrevăd, ca Evelyn, „celălalt tărîm". Aici se află dealtfel jumătatea drumului dintre nordul şi sudul imaginaţiei lui Forster.

Călătorie în Anglia, scris cu două decenii mai tîrziu decît primele nuvele, aşează pe englez faţă-n faţă cu indianul (hindus ori mahomedan), pe european faţă-n faţă cu Asia, pe doamna Moore ori pe domnişoara Quested faţă-n faţă cu doctorul Aziz. Orientul ia locul sudului, occidentul pe al nordului : confruntarea rămîne, în linii mari, aceeaşi. Forster o tratează ideologic, raţionalizînd mentalităţile ce se confruntă. În *Maitreyi*, roman din aceeaşi epocă, M. Eliade procedează liric, poetizînd spiritul indian, enigmatic şi superstiţios. De aceea Forster alege ca reprezentanţi ai Indiei bărbaţi, iar Eliade femeia ; fanatismul unora e ideologic, al celeilalte, instinctiv. Iată, chiar la începutul părţii a doua a *Călătoriei*, una din acele fraze cheie pentru atitudinea rece-ironică (deşi nu lipsită de sensibilitate la farmecul asiatic) a romancierului englez : „Gangele, deşi izvorăşte din piciorul lui Vishnu

Scanned with OKEN Scanner

și curge prin părul lui Siva, nu este un fluviu străvechi ; geologia, care privește mai departe decît religia, cunoaște un timp cînd nu exista nici fluviul, nici munții Himalaya care îl hrănesc, iar apele unui ocean se întindeau peste toate locurile sfinte ale Hindustanului". Englezul e pragmatic, nereligios și intelectualist. Mai aproape de spiritul orientului, Alan al lui Eliade e, cu tot numele lui, mult mai predispus spre ezoterism și practici magice, ca și cum o parte din misterul Indiei continuă să-i curgă prin sînge ca un fel de atavism al rasei. Forster se bazează pe un contact colectiv cu lumea indiană, pe un interes care-i închide drumul spre studiul pur sau spre contemplarea calmă. Grotele Malabar (aflate în centrul unui episod esențial din roman) nu sînt doar pline de mister și imposibil de deosebit una de alta, labirint bizar ca India însăși pentru ochiul vizitatorului străin : ele generează, la Forster, un conflict mai adînc, preferîndu-se poeziei lor simbolul dramatic al unei Indii insondabile și primejdioase. Sîntem în altă sferă decît aceea a miraculosului din *Nopți la Serampore* ; incompatibilitatea apare în alt plan decît în acela al reprezentării filosofice a lumii și determină o criză din care va rezulta viitoarea revoluție indiană.

Steaua, 11, 1977

Scanned with OKEN Scanner

IDILE

Mica povestire a japonezului Iukio Mishima intitulată *Tumultul valurilor* este o slaviciană *Gura satului*, scrisă cu vreo trei sferturi de veac mai tîrziu pe un alt continent. Ce mică e lumea! Este o idilă clasică, în fond, cu toate elementele caracteristice: doi tineri, despărţiţi prin avere şi rang social, îşi dispusă dragostea unei fete; tatăl fetei înclină spre cel bogat, inima fetei spre cel sărac; sfîrşitul e favorabil sentimentului, nu interesului contractual. Acţiunea se petrece pe insula Utajima, într-un sat de pescari.

Iată şi alte asemănări, ca şi deosebirile inevitabile. Hatsue este o Marta, la fel de frumoasă şi de inocentă; Shinji este, ca şi Miron, seducător prin tinereţea lui strălucitoare, puternic, naiv şi cinstit; Iasuo, pretendentul bogat, e un Toderică mult mai activ în răspîndirea de zvonuri defăimătoare; în sfîrşit, Miyata Terukichi se află, ca şi Mihu, tatăl Martei, într-un *embarras du choix*, de el depinzînd totul. Dar dacă Mihu este înfăţişat, de către Slavici, direct, iar procesul lui de decizie este complex, întortocheat, cu multe retractări (sufleteşte motivate), Miyata este văzut doar din afară: mai mult bănuim decît ştim cu certitudine că trăieşte el însuşi o dificilă deliberare. Ne dăm seama de aceasta abia la urmă, cînd pune pe cei doi candidaţi la încercare şi alege pe Shinji, ca mai energic şi mai serios. Pînă aici, a putut părea un căpcăun pentru cei doi îndrăgostiţi. La Mishima nu este analiză

psihologică. Personajele sînt orientate de tropisme ale speciei, nu ale individualității. Marta descoperă că iubește pe Miron, în clipa hotărîrii nunții ei cu Toderică, ceea ce presupune oarecare complicație interioară, adică un sentiment latent, disimulat. Hatsue și Shinji se îndrăgostesc unul de altul de cum se văd și și-o mărturisesc fără sfială. Inocența lor e absolută. Își spun totul, încă înainte de a exista între ei un angajament. Hatsue se supără cînd crede că între Shinji și fata paznicului de la far fusese ceva : băiatul află cauza supărării printr-o simplă întrebare. Fata pare a nu avea nici o viclenie. Singura reticență e de natură pur convențională : în cea mai frumoasă scenă din povestire, Hatsue se dezbracă spre a-și usca de ploaie cămașa în fața unui Shinji care se preface adormit ; cînd el deschide ochii, Hatsue se rușinează, dar îi cere, ca să-i treacă sfiala, să se dezbrace și el. Îmbrățișați, în lumina focului, decid să aștepte nunta pentru a merge mai departe. Rușinea, sfiala sînt foarte naturale, iar rezistența fetei ține de respectul adînc pentru legile tribului. Nici disimulare, nici viclenie, nici provocare : instinct al speciei, dublat de instinct al grupului social, ultimul mai dezvoltat la femeie care trăiește mai mult în mijlocul grupului.

E interesant și rolul jucat de opinia publică. Slavici este unul din scriitorii noștri cei mai preocupați de astfel de constrîngeri. În toate nuvelele, apoi în *Mara*, presiunea exercitată de colectivitate asupra comportamentului individual apare ca motiv esențial. Dar aproape nicăieri ea nu provoacă drame, crize, tragedii. S-ar zice că e mai curînd o limită, de care trebuie să se țină seama, decît un factor activ. Gura satului condamnă pe Natl și pe Persida, absolvindu-i de îndată ce tinerii se dovedesc cinstiți. În fața evidenței unei pasiuni, gura satului de obicei tace. E malițioasă, nu defăimătoare. Apără principiile morale stabilite ca un cod precis, mergînd rareori pînă la intervenția riscantă în viața indivizilor. E fermă, dar blîndă. Personajele îi simt permanent

prezența, nu și forța destructivă. La Mishima, gura satului pune la început în pericol pe îndrăgostiți. Aflînd de întîlnirile lor, Miyata o închide în casă pe Hatsue și refuză să stea de vorbă cu mama băiatului. El crede însă că legătura tinerilor e vinovată. Zvonurile le alimentează Yasuo, gelos, invidios și rău. Personajele lui Mishima sînt mai aproape de rigorile basmului decît cele ale lui Slavici. Shinji are toate însușirile, Yasuo, nici una. Dacă totul se încheie cu bine, lucrul se datorează aceleiași guri a satului. Hatsue a cîștigat bunăvoința femeilor, Shinji pe a bărbaților. E chiar de presupus că simpatia de care băiatul se bucură în ochii patronului său a ajuns, prin intermediul căpitanului de cargou, la Miyata și l-a determinat pe acesta să-l pună la încercare. Cînd delegația femeilor se înfățișează lui Miyata, hotărîrea bătrînului era deja luată. Gura satului își îndeplinise, pe căi ocolite, rostul.

Ambele povestiri consacră o umanitate simplă, deși nu primitivă ; curată moral și ducînd o existență aproape ritualizată. Scena peștitului de la Slavici, multe din întîmplările de la Mishima : rolurile sînt dinainte distribuite în Marele Spectacol, surprizele fiind excluse. O clipă, neprevăzutul poate părea învingător : dar apoi necesitatea își face partea. Legea morală se dovedește de neocolit. Cel bun triumfă, cel rău se resemnează. Slavici este însă un fatalist : Miron obține mîna Martei oarecum prin desfășurarea nestingherită a evenimentelor. Timpul verifică sentimentele. Mihu nu se mai poate opune, finalmente, la căsătorie, cînd constată, după ani de despărțire a tinerilor, că pasiunea lor a rămas aceeași. La Mishima timpul trebuie ajutat. Și aici eroii sînt separați, dar cu forța. Miron pleacă o vreme din sat, resemnat, lăsînd lucrurile să se lege de la sine. Shinji e îndepărtat cu sila de Hatsue. În al doilea rînd, Mishima introduce un mijloc de verificare suplimentar : din dispoziția discretă a lui Miyata, cei doi candidați fac un stagiu de cîteva săptămîni pe un

Scanned with OKEN Scanner

cargou, sub ochiul vigilent al comandantului. Experiența clarifică pozițiile : Yasuo se dovedește un lăudăros leneș și ușuratic ; Shinji, din contra, ajunge în stima tuturor. Miyata explică bine la sfîrșit necesitatea verificării. Opoziția și nehotărîrea lui Mihu fuseseră pasive, ascultînd de convenienţe, de rutină ; Mihu, om bun și generos, nu silește pe Marta să se mărite contra dorinței ei, dar, în fond, nici n-ar fi avut motive, în afara promisiunii cam pripite făcute lui Toderică. Opoziția lui Miyata vine din fermitate ; e un om sigur de el și care trebuie convins de corectitudinea alegerii. Această deosebire se reflectă și în tipul de morală al celor două idile. Slavici e un rigorist ; sentimentele, în povestirea lui, conțin o doză de disimulație ; nimic nu se decide pe față. Natura se află mascată de o perdea de convenienţe. Și la Mishima există convenienţe, legi nescrise ale comportării, bine și rău. Dar nu și disimulație. Iar decența constă în a mărturisi, nu în a ține secret. Competiția pretendenților e foarte naturală, relațiile umane aproape transparente. Femeile se conving de onestitatea lui Hatsue privindu-i sînii de fecioară. Probele la care eroii se supun au mereu ceva extrem, ca o exhibare a meritelor. Ritualizarea vieții țărănești la ardeleanul Slavici implică o oarecare îndepărtare de instinct și de natură : idila are caracter abstract moralist. Transparența relațiilor la japonezul Mishima menține idila în preajma naturaleții nealterate, văzînd în morală expresia firească a instinctualității.

Steaua, 12, 1977

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA CA TEATRU

Cea mai bună definiţie a poeziei lui G. Coşbuc, sub raportul tehnicii folosite, rămîne tot aceea a lui G. Călinescu : „Specificitatea lui Coşbuc se află în poeziile cu subiecte ţărăneşti, aproape toate erotice... Caracteristic este că mai toate aceste poezii sînt nişte monoloage. Sînt ele epice, dramatice ? Propriu-zis, nu. Deşi aspectul de monolog a ajutat mult răspîndirii prin declamarea la serbări, fapt ce a dus la oarecare banalizare (de unde un scepticism, neîndreptăţit, la cei cărora li se vorbeşte de valoarea lui Coşbuc), lirismul în forma aceasta obiectivă există, ca un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală... Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizînd acte de voinţă, ci interioară. Gherea a văzut aici psihologie, ca şi cînd poezia s-ar bizui pe analiză, nu însă fără un punct de plecare just. Dar propriu-zis nu din observaţie iese poezia, ci din instinctul erotic elementar al unui poet care a rămas simplu, generic în simţire.“ Sînt totuşi în aceste frumoase constatări unele lucruri neclare şi discutabile, fie şi numai în sensul că pretind o discuţie.

Ce vrea, mai întîi, să însemne „lirism reprezentabil“, „poezie teatrală“ sau, cum G. Călinescu va afirma mai departe, „poezii cu structură dramatică, adevărate mici acte repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentabile" ? Să înțelegem oare că poetul își pune în scenă sentimentele, le joacă, montînd regizoral spectacolul ? S-ar părea că aceasta este ideea criticului. Dar, ori de unde am reciti poeziile, observăm imediat că nu de sentimentele poetului este vorba și că interioritatea lirică lipsește pretutindeni. Lirismul, în genere, poate fi expresia directă a emoției ori disimularea ei printr-o mască sau printr-un personaj dramatizat : dar, în toate trei cazurile, avem de-a face cu subiectivitatea poetului în căutarea limbajului potrivit. Dionis este Eminescu, așa cum tot Eminescu este îndrăgostitul nefericit ce se plînge în *Pe lîngă plopii fără soț*. Hyperion este poetul purtînd o mască, iar Cătălin, poetul negativ-obiectivat într-un personaj. Lamentația Ioanei d'Arc pe rug din balada lui Radu Stanca este lamentația poetului însuși ce se simte existențial frustrat. Prințul lui Florin Mugur este poetul. Pînă și în baladele atît de epice ale lui Șt. Aug. Doinaș regăsim pe poet : fie prin parabola ce-i metamorfozează reflecția sau morala, fie prin modul particular de a contempla lumea tradus în sugestivitatea limbajului. La G. Coșbuc însă tocmai această subiectivitate lirică este absentă, înlocuită de *subiectivitatea personajului* pus în scenă. În *La oglindă* se exprimă copila instinctiv cochetă, în *Pe lîngă boi*, femeia cuprinsă de remușcări, în cutare *Gazel* sau în *Rea de plată*, flăcăul, și așa mai departe. În spatele lor, ghicim, desigur, pe poet. Numai că nicăieri poetul nu profită de personajele respective spre a se dezvălui indirect pe sine : din contra, el este cel care încearcă să se transpună în ființa lor. Cu alte cuvinte, interpretează niște roluri. Hyperion fiind o postură a lui Eminescu, fata ori flăcăul rămîn independente de Coșbuc : în felul în care personajul dramatic rămîne independent de actor. G. Coșbuc e un actor, un interpret, intrînd în pielea unor personaje spre a le reproduce comportamentul și vorbirea. Intenția lui este de a realiza o suprapunere, o fi-

Scanned with OKEN Scanner

delitate, de a crea iluzia autenticității prin desăvîrșită simulare.

Însă, citind monologurile, noi nu ne lăsăm iluzionați atît de lesne. Așa cum știm că la Eminescu toate „personajele" joacă pe poet, intuim și aici că cel ce joacă în toate rolurile nu-i altul decît însuși poetul. Sensul doar diferă, direcția actului. Și încă : poetul, voind să obțină deplină identificare, nu reușește să suprime distanța. Poetica implicită în aceste monologuri fiind așa zicînd stanislavskiană, efectul care ne frapează este brechtian. Căci monoloagele sînt, estetic, ambigui : fidelitate trădată, trucaj secret. Dacă o simplă fată ar vorbi în *La oglindă*, farmecul ar dispărea, poezia prefăcîndu-se într-un monolog nepoetic. Poezia constă în relativitatea suprapunerii dintre actor și personaj, în autenticitatea trucată și în firescul artificiului. Distanța dintre interpret și rol persistă în conștiința cititorului. Nu autenticitatea ne uimește, ci dificultatea ei ; nu firescul, ci contrafacerea. Se întîmplă același lucru ca atunci cînd un bărbat interpretează pe scenă roluri de femei. Idila însăși, ca specie, presupune la origine acest echivoc. Păstorii și păstorițele tradiționale erau nobili travestiți. Valoarea provine din travestire : și e decorativă, nu plauzibilă, ține de coregrafic, nu de realism. Poetul se străduiește să dea impresia de imitație perfectă ; însă inocența idilică e simpatică ca un program estetic. „Țărănismul" coșbucian e un spectacol, nu o psihologie. Aici se înșela Gherea. Există mereu indicii ale trădării rolului, ale simulației, ale neidentificării : o linie invizibilă desparte gestul ori vorbirea ce se pot atribui personajelor de gestul ori vorbirea care aparțin poetului. Monoloagele reflectă „cultura" specifică a poetului, modelul literar care l-a influențat : țăranii lui sînt orășeni costumați ; idilismul, rezultatul unei dispoziții artistice. Probabil aceasta era opinia lui Vladimir Streinu (deși nu sînt absolut sigur) cînd spunea că „poezia lui Coșbuc

Scanned with OKEN Scanner

este o plăcere, în felul plăcerii pe care orășeanului i-o dă un *week-end*".

Pe de altă parte, toate aceste personaje sînt tipuri, nu individualități. Subiectivitatea din majoritatea compunerilor lui G. Coșbuc nu numai că este a personajului în loc să fie a autorului, dar ea este una tipizantă în loc să fie individualizantă. Fata ingenuă ori vinovată, alintîndu-se în fața oglinzii sau bocind asupra fusului, flăcăul stîngaci ori mînios, tatăl plîngînd pierderea celor trei fii ori fiul evocîndu-și mama — iată ipostaze tipice ale erosului și vieții țărănești. Inventarierea lor ne-ar arăta întreaga sferă, căci nu contează insul, ci specia, clasa sau genul din care el face parte. Toți se comportă și vorbesc la fel, în limitele aceleiași specii. Numele li s-ar putea scrie cu majuscule: Ingenua, Cocheta, Mînioasa, Dușmancele, Glumețul etc.

Nici o deosebire în pasteluri. Cine „vede" peisajul în *Noapte de vară*, în *Vara* sau în celelalte? Persoana întîi ne apare și aici, unde este, la fel de înșelătoare ca și în monologurile erotice: aparține unei specii, nu unei persoane identificabile; și se situează la jumătatea distanței dintre poet și personaj (care e țăranul surprins într-o clipă de destindere). Nu e vocea poetului, fiindcă nu-l revelă ca individ. Contemplația rămîne neutră și generală. Ochiul privește în afară, nu înăuntru. Nu e nici vocea personajului interpretat (chiar dacă nu totdeauna „dramatizat"), fiindcă e prea sistematică, ordonînd funcțional natura. Cîteodată își divulgă „cultura": luna „ca o frunte de poet".

Indiferent deci de tema ei, poezia lui G. Coșbuc este generică. Și dacă vrem să păstrăm noțiunea de lirism, trebuie s-o definim cu atenție. Epică ori curat dramatică această poezie nu este, deoarece nu s-a rupt cu totul legătura dintre autor și personaj, dintre actor și rolul său; din contra, perceperea lor împreună este esențială. Dar nici lirică în sens curent nu

Scanned with OKEN Scanner

este, cîtă vreme interioritatea este absentă şi personajele nu ne spun nimic despre poet. Este un fel de poezie a interpretării, un „lirism" al rolului (dar nu poezie reprezentabilă, în sensul de la G. Călinescu), izvorît din plăcerea actoricească a obiectivării. Substituţia, travestirea şi simularea îl ascund cu adevărat într-un personaj tipic, în slujba căruia se pune, pe care-l joacă ; nu se dezvăluie pe sine, ci imită pe alţii. Plăcerea lui este de a locui în suflete străine, ca un actor. Cînd este mai mult el însuşi, G. Coşbuc este un altul.

Steaua, 1, 1978

Scanned with OKEN Scanner

ORIGINEA UNUI FETIȘ

Istoria literară a opus dintotdeauna simbolismul parnasianismului ; la origine, opoziția a făcut parte din programul simboliștilor înșiși. Sînt însă cîteva rațiuni care ne obligă să privim cu prudență o incompatibilitate artistică ce s-a transformat cu timpul într-un simplu poncif critic.

Nu dedica Baudelaire *Les Fleurs du Mal* „au poète impeccable" : lui Gautier ? Politețe numai aparentă : în smîrcurile imaginației baudelairiene rămînea bine ancorat un principiu de claritate și de ordine pe care-l învățase (sau, mai exact, îl *recunoscuse* cu surprindere) de la Edgar Poe. Poemul „fabricat" după o rețetă de meșteșugar al acestuia anunța, pe o latură, arta parnasienilor. Mallarmé, criticînd parnasianismul, nu-l refuza totuși global. Se știe des citata lui caracterizare : „Parnasienii iau un lucru în întregime și îl arată etc." Sînt, cu alte cuvinte, prea clari : dar dincolo de această constatare, e loc destul la Mallarmé pentru înțelegerea artificiului parnasian, a poemului ca „lucrătură", căci nu numai claritatea, ci și misterul poate fi obținut prin mijloace de laborator poetic. Obișnuința ne împinge să vedem între parnasieni și simboliști deosebirile ; nu le contestă nimeni ; însă asemănările dintre

ei sub raportul unei arte conştiente de sine sînt la fel de importante.

Şi parnasienii şi simboliştii se ivesc într-o epocă de reflux al pasionalităţii romantice ; şi cred deopotrivă într-o formulă de poezie mai pură. Dacă putem analiza în poezia romantică *expresia sentimentului*, în acea parnasiană ori simbolistă devine deodată perceptibil *sentimentul expresiei*. Simboliştii şi parnasienii ar putea spune : expresia înainte de orice. Romanticii fac în poezie de toate : satirizează, moralizează, exaltă, declamă, filosofează. Parnasienii şi simboliştii se mulţumesc cu mai puţin : vor să facă în poezie doar poezie. Aproape toţi poeţii anteriori subordonează elementul de specificitate unui scop exterior : unei morale, unei idei, unui sentiment. E timpul ca orice scop să fie subordonat specificităţii : morala, ideea, sentimentul. Iar prin specificitate, simboliştii şi parnasienii înţeleg expresia. Cu ei triumfă artisticul : poemul întors asupra formei proprii ca Narcis contemplîndu-se în apă. Misticismul lor este unul al artei : şi fiindcă ei simt arta ca pe un produs, ca pe un artefact, acest misticism seamănă adesea foarte bine cu o mistificare. Romanticii sînt, în lirică, naivi şi sentimentali ; simboliştii şi parnasienii sînt artificiali. Edgar Poe le-a deschis ochii asupra poemului ca sumă de reguli şi convenţii ; le-a sugerat cum să-l compună. În această privinţă, Verlaine nu se deosebeşte atît de mult de Mallarmé, cum s-a susţinut mereu. El, în fond, îşi aplică cu aceeaşi stricteţe procedeul, ce constă în epurarea, pe cît e posibil, a cuvîntului poetic de sensul lui noţional prozaic ; şi dacă Mallarmé pretindea că trebuie lăsată cuvintelor iniţiativa (poemul lui e pur, adică redus la expresivitatea cuvîntului), Verlaine îşi intitulează poeziile „romanţe fără cuvinte", ceea ce în fond e acelaşi lucru ; căci, la limită, cuvîntul care şi-a pierdut încărcătura noţională nu mai este cuvînt, ci notă

Scanned with OKEN Scanner

muzicală pe un portativ imaginar. În sfîrșit, artificialitatea și mistificarea, jocul și efortul — iată însușiri baroce, fie că ne gîndim la Góngora și Marino, fie că ne gîndim la Hérédia și Mallarmé. Simbolismul și parnasianismul țin de un moment baroc al literaturii europene, devenit foarte limpede acum, după admirabila carte a lui Edgar Papu (*Barocul ca tip de existență*).

S-ar părea că barocul este prielnic lirismului. Trebuie să observăm că fiecare tip de sensibilitate s-a dovedit viabil mai ales într-un anumit gen. Clasicismul a reinventat arta dramatică : regula celor trei unități a fost cu ușurință adoptată de structura tragediei și e de discutat în ce măsură tragedia a renunțat apoi cu adevărat la ea. N-o regăsim oare la Beckett ? Există în teatru o nevoie de „constrîngere" de care clasicismul era conștient. Realismul, mai tîrziu, a fundamentat romanul. Romantismul a propus genurile subiectivității : jurnalul, biografia, proza vizionară. Lirica, la rîndul ei, nu există în afara barocului, care a permis opacitatea discursului, ornamentul ca reflex al bogăției cuvintelor, luxuriența textului ce nu mai este instrumental, ci substanțial. Descriptivismul parnasian reprezintă o luare în posesie a obiectului ; alegorismul parnasian n-are nimic comun cu acela clasic, care era etic : prin alegorie, parnasienii realizează o suprapunere de obiecte, ce se saturează reciproc, desfăcîndu-se din relațiile uzuale. Accentul cade pe efortul de a da poemului consistență fizică ; ideea nu se mai transmite, ci se materializează. Cuvîntul *constituie* poemul așa cum sunetul constituie muzica sau culoarea și linia constituie tabloul. Pe o cale diferită, simboliștii tind la aceeași substanțializare a ideii. Mallarmé afirmă : „Muzica și Literele sînt fața alternativă, aici deschisă către obscur, scînteietoare dincoace, a unui fenomen, unicul, pe care l-am numit Idee". Pictura la

Scanned with OKEN Scanner

parnasieni, muzica la simboliști sînt un revers al cuvîntului și un mod de a-i întuneca transparența ; ceea ce primii caută în sensul plasticității și al vizualității (nu numaidecît al vizibilului), simboliștii caută în sensul muzicalității și al vagului sonor : acea opacitate a poemului prin care obiectul se i-realizează în scopul de a realiza expresia. Poezia parnasiană și cea simbolistă sînt deopotrivă de nereferențiale.

Ele despart, în definitiv, liricul de prozaic : de ceea ce nu este poezie. Din această separare se naște poezia modernă. Singuraticul alchimist Edgar Poe stă la originea ei. De îndată ce, pe fundul eprubetei, s-a separat cel dintîi strop de poezie în stare pură, o nouă conștiință s-a născut. Parnasienii și simboliștii sînt primii poeți puri (în accepție modernă) : experiența lor se oprește însă aici. Purismul le va fi reproșat ulterior, cînd perfecționarea aparatelor va îngădui experiențe mai complexe ; și cînd se va observa că puritatea lirismului se poate conserva în preparatele cele mai hibride. Tot ceea ce părea alungat din poezie revine : ideea, fabula, discursul ; însă vechea confuzie nu mai e cu putință. Simboliștii (nu și parnasienii) descoperă cu acest prilej și independența poeziei de versificație. Timp de secole, în Europa, versul a reprezentat garanția poeticului în alianța cu nepoeticul : mijloc superficial de a-i apăra specificitatea. De la simbolism încoace, această garanție a încetat să mai fie necesară, căci intuiția noastră a învățat să distingă liricul oriunde ; făcînd din el un criteriu aproape absolut. O fabulă sau o satiră clasică, o legendă romantică în versuri ni se par astăzi, uneori, mai străine de poezie decît unele proze ale lui Macedonski sau Anghel ; și, în definitiv, citindu-le, voim să le recuperăm liric. Valéry a încercat să izoleze lirismul în fabulele lui La Fontaine, adică „muzica secretă a unei elegii", entuziasmînd pe Ion Pillat care i-a repetat pe cont propriu metoda. Și nu

Scanned with OKEN Scanner

l-a citit I. Negoiţescu pe Coşbuc în acelaşi fel, pînă şi în traducerile din Virgiliu şi Dante? Critica modernă de poezie se interesează de lirism în aceeaşi măsură în care cititorul inocent de romanţe se interesează de subiect. Liricul a devenit, în poezie, un adevărat fetiş. Procesul de fetişizare nu l-a aşteptat pe abatele Bremond: a început cu plasticităţile parnasiene şi cu muzicalitatea simbolistă, acum o sută de ani.

Convorbiri literare, 2, 1978

Scanned with OKEN Scanner

MORAL, PSIHOLOGIC, ESTETIC

I. Negoiţescu făcea undeva observaţia că romanul românesc a trecut direct de la naturalism la psihologism, sărind treapta moralului. Proza noastră în genere s-ar arăta atrasă de social şi de psihologic ; de morav, nu de moral. Criticul distinge, deci, între una şi alta. Caragiale e, spune el, pictor de moravuri. Cetăţeanul turmentat, Caţavencu şi ceilalţi nu sînt imorali, ci amorali : de unde mica lor statură. Lucrul e discutabil, dar astfel de distincţii se pot stabili cu folos.

În ce mă priveşte, aş deosebi trei axe, care, dacă nu se găsesc aproape nicăieri în stare pură, nu reprezintă mai puţin instrumente de analiză. Una este axa morală : Bine sau Rău : comicul şi tragicul, istoricul, sublimul, misticul, sfinţenia. Moralul e tipizant. O a doua este axa existenţială : A fi sau a nu fi : psihologicul, socialul, moravul, realismul, naturalismul. Predomină atitudinea individualizantă, dar tipicitatea nu lipseşte. În sfîrşit, o axă estetică : Frumosul sau Urîtul : burlescul, grotescul, lucidul, gratuitatea. Unele nuanţe trebuiesc imediat precizate. Burlescul e comicul fără moralitate, adică sub unghi estetic ; la fel grotescul în raport cu tragicul. Istoricul e altceva decît socialul, implicînd un angajament etic în locul unei „descrieri". Clasicismul, lucrînd cu tipuri, este moral : Ambiţiosul, Zgîrcitul, Vanitosul. Dar parvenitul sau arivistul ? Problema acestora e mai degrabă

Scanned with OKEN Scanner

socială decît morală, implică o dorință de schimbare a clasei necunoscută clasicismului, aparțin literaturii burgheze. Pe de-o parte Tartuffe și Harpagon, pe de alta Julien Sorel și Dinu Păturică. În *Halima*, descoperim cazul de arivism magic : Aladin. El se îmbogățește și-și schimbă condiția socială pe o cale vrăjitorească. Să ne gîndim o clipă la eroii lui Camil Petrescu : e morală sau psihologică problema lui Ladima sau Gelu Ruscanu ? Între ce aleg ei : între bine și rău sau între confort și inconfort social ? La Nietzsche în *Nașterea tragediei* moralul e respins ca expresie a creștinismului. Accepția tragicului la filosoful german este esențial a-morală, și anume estetică : mai exact o estetizare a vitalului.

Exemplele ne vor lămuri și mai bine. Ion al lui Rebreanu luptă pentru pămînt : adaptarea lui instinctivă este a fiarei în junglă, chestiune de selecție naturală. Bologa din *Pădurea spînzuraților*, în schimb, este sfîșiat între bine și rău. Tematica acestui din urmă roman ține în parte de sfera morală ; e un roman dostoievskian mai curînd decît unul de analiză psihologică (în felul în care îl înțeleg francezii). Ca și *Mara*, unde psihologicul și socialul se subordonează moralului. În universul lui Ion Slavici (fundamental tragic), gestul uman, ezitarea sau decizia sînt condiționate de opreliști aparent sociale, în fond înrădăcinate într-o etică mai profundă. Romanele din urmă ale lui G. Călinescu ilustrează axa estetică : lipsesc și „adîncimea" psihologică, și tipicitatea caracterologică (existentă în *Enigma Otiliei*). Clasicismul propus de G. Călinescu în celebrul eseu nu se aplică autorului *Bietului Ioanide*, roman care, deloc întîmplător, are în centru pe artist, cu universul lui specific ; așa cum *Scrinul negru*, povestind scenele deportării evreilor, nu atinge tragicul, fiindcă le situează în domeniul spectacolului : să ne amintim accentul pus pe vestimentația extravagantă a nenorociților, pe mesele ce devin festinuri grotești : grotești, însă nu tragice.

Scanned with OKEN Scanner

Combinația acestor elemente e adeseori ilustrativă. André Gide estetizează moralul. Psihologismul lui Dostoievski are o bază etică (prin mistică). Anton Holban estetizează psihologicul ca și Proust sau Virginia Woolf. Marile direcții artistice sînt de obicei rezultatul unor astfel de interferențe : clasicismul este estetic-moral, romantismul, estetic-existențial, barocul și manierismul mai mult estetice. De aceea putem numi pe G. Călinescu un spirit baroc. Axa existențială merge de la abisal prin individualul psihologic pînă la naturalismul social. Depășirea individualului se realizează aici prin categoria socială. Axa morală fiind tipizantă, depășirea individualului se produce prin categoria morală generală și nu prin aceea socială. Axa estetică realizează o extirpare atît din existențial, cît și din moral, o epurare de „viață" și de „tipic". Marea literatură încearcă uneori să cuprindă toate trei nivelele. Iată, în *Moartea lui Vergiliu* a lui Hermann Broch, prezența personajului principal implică deopotrivă existențialul (trăirea morții, frica, reflecțiile, resemnarea), moralul (rostul scriitorului în lume, decizia de a arde *Eneida*) și esteticul (romanul este, stilistic, o performanță de artă pură, ceea ce denotă o atitudine estetică).

Pe fiecare din aceste axe apar deformări specifice. Pe axa morală, la un capăt, găsim eticismul, a cărui definiție poate fi : confuzia dintre suflet bun — om moral. Eticismul e un exces de moralitate, o moralizare a eroului : la Galaction, Agârbiceanu sau Filimon. La celălalt capăt, pornografia : absența moralității, înțeleasă însă polemic, refuzată tot din unghi moral. Pornografia nu e a-moralitate, ci i-moralitate, sau, cum spune un mare scriitor, „une copulation des poncifs". Pe axa estetică, deformarea constă în gratuitate, joc pur, exercițiu, experiment, de la *Les Faux-Monnayeurs* și *Les Caves du Vatican* la romanul „textual" al lui Philippe Solers ; fie prin încărcare barocă, abundență, podoabă, fie prin

Scanned with OKEN Scanner

transparență și liniaritate. Pe axa existențială, tot două feluri de deformare : cazuistica sau abuzul de analiză psihologică, psihologismul ; și realismul vulgar, decorativ, documentar. Cazuistica fiind un exces, în linie existențială, realismul vulgar e o absență, o inerție, o platitudine. *Nana* al lui Zola ilustrează ultima categorie, cel puțin pînă în clipa în care lăcomia curtezanei — care devoră moșii, bănci, castele, jurnale, cai de curse ca și cum le-ar înghiți — se traduce în acea energică metaforă a ingurgitării propriu-zise.

Scanned with OKEN Scanner

CONSPECT FILOSOFIC

Le Journal du Séducteur al lui Kierkegaard seamănă pînă la un punct cu un mic roman de analiză, raportabil la Stendhal, la Proust sau la Gide. E vorba de „cucerirea estetică" : seducţia ca program şi metodă estetică. Pas cu pas, calculată şi epurată de pasiune. Sau, mai bine, o pasiune călăuzită estetic : erotism spiritual, tentaţie, şcoală a iubirii ce prepară sufletul şi trupul pentru o pasiune superioară, alta decît căsătoria burgheză. Nu scopul contează, ci mijloacele acestei educaţii. Un Don Juan, deci, un libertin (în marginile indicate) este la filosoful danez tînărul seducător ce-şi dezvoltă teoretic şi-şi ilustrează practic maniera de seducţie. De la Julien Sorel, obsedat şi el de ideea cuceririi mai mult decît de obiectul ei, ar fi putut învăţa unele trucuri, cum ar fi folosirea unor scrisori de dragoste străine şi, ca să ajungă la iubită, curtarea prietenei ei celei mai apropiate. Apare şi o abia sesizabilă temă proustiană : „J'étais aujourd'hui chez elle, tout ravi à la pensée d'une idée qui m'absorbait. Je n'avais ni yeux ni oreilles pour elle. L'idée en elle même était intéressante..." Don Juan îşi pîndeşte prada „à l'ombre de jeunes filles en fleur". Fraza însăşi e mlădioasă ca la Proust : „J'eus ma place dans cette petite bande... Le café sur la table exhalait un doux parfums — et, enfin, les jeunes filles elles-mêmes étaient joyeuses, saines, fleurissantes et folâtres, car l'inquiètude s'était bientôt cal-

Scanned with OKEN Scanner

CONSPECT FILOSOFIC

Le Journal du Séducteur al lui Kierkegaard seamănă pînă la un punct cu un mic roman de analiză, raportabil la Stendhal, la Proust sau la Gide. E vorba de „cucerirea estetică" : seducţia ca program şi metodă estetică. Pas cu pas, calculată şi epurată de pasiune. Sau, mai bine, o pasiune călăuzită estetic : erotism spiritual, tentaţie, şcoală a iubirii ce prepară sufletul şi trupul pentru o pasiune superioară, alta decît căsătoria burgheză. Nu scopul contează, ci mijloacele acestei educaţii. Un Don Juan, deci, un libertin (în marginile indicate) este la filosoful danez tînărul seducător ce-şi dezvoltă teoretic şi-şi ilustrează practic maniera de seducţie. De la Julien Sorel, obsedat şi el de ideea cuceririi mai mult decît de obiectul ei, ar fi putut învăţa unele trucuri, cum ar fi folosirea unor scrisori de dragoste străine şi, ca să ajungă la iubită, curtarea prietenei ei celei mai apropiate. Apare şi o abia sesizabilă temă proustiană : „J'étais aujourd'hui chez elle, tout ravi à la pensée d'une idée qui m'absorbait. Je n'avais ni yeux ni oreilles pour elle. L'idée en elle même était intéressante..." Don Juan îşi pîndeşte prada „à l'ombre de jeunes filles en fleur". Fraza însăşi e mlădioasă ca la Proust : „J'eus ma place dans cette petite bande... Le café sur la table exhalait un doux parfums — et, enfin, les jeunes filles elles-mêmes étaient joyeuses, saines, fleurissantes et folâtres, car l'inquiètude s'était bientôt cal-

Scanned with OKEN Scanner

mée et, après tout, qu'avaient elles à craindre, ayant la force du nombre ? — je réussis à attirer l'attention de la conversation sur les cas de rupture de fiançailles. Tandis que mes yeux s'égayaient en voltigeant d'une fleur à l'autre dans ce cercle de jeunes filles et en se reposant tantôt sur une beauté tantôt sur une autre, mes oreilles s'en donnaient à coeur joie en écoutant la musique de leurs voix..." Estetismul erotic, uşor cinic şi egoist, patima stăpînită, ardenţa rece sînt însă gidiene : „Pourrais-je être jaloux de Cordélia ? Mort et damnation, oui ! Quoique en un autre sens, non ! Car si — même vainqueur dans ma lutte contre un autre — je trouvais que sa nature en est troublée, ne reste pas ce que je souhaite — je renoncerais à elle."

Cordelia e manevrată de Don Juan în scopuri hedonist-practice, ea reprezentînd pentru el un mod de a verifica natura femeii în dragoste, de a-i dicta comportarea, de a o schimba după plac, de a o modela. Lăsîndu-i aparent iniţiativa, o conduce discret : îşi oferă un spectacol. Don Juan nu iubeşte, ci îşi regizează seducţia : „Bientôt nos fiançailles vont se rompre. C'est elle-même qui dénouera ce lien afin, si possible, par là de me charmer encore plus... Si la rupture venait de moi, je manquerais le spectacle si séduisant... C'est pour moi l'essentiel." Teza, urmărită din nou proustian, constă în considerarea femeii ca aparenţă : „La femme est donc apparence... Ce destin, elle le partage avec toute la nature et, en somme, avec tout ce qui est feminin... La vie de la plante, par exemple, déploie tout naïvement ses grâces cachées et n'est qu'apparence." Cred însă că traducerea franceză greşeşte în cazul cuvîntului *apparence*. N-am cum să verific, dar sensul e altul la Kierkegaard : mai aproape de *virtualitate*. Căci nu aparenţa, ci virtualitatea se opune existenţei : ca o existenţă în sine opusă uneia pentru sine, ca o substanţialitate nerevelată opusă unei reflexivităţi. Virginitatea devine pruderie cînd se realizează într-o existenţă pentru

Scanned with OKEN Scanner

sine : pruderia e virginitatea capabilă a se reflecta ca atare şi se opune abandonului absolut de sine, deci virtualităţii. Aparenţa sugerează nesubstanţialitatea, ceea ce Kierkegaard nu poate în fond să susţină, el, care va vedea în Diana simbolul perfect al pruderiei (în *Ou bien... Ou bien*).

Aceste noţiuni se regăsesc în *Traité du Désespoir*, unde imaginaţia este reflecţia capabilă să creeze infinitul („L'imagination est en général l'agent d'infinisation, elle n'est pas une faculté comme les autres..., mais, pour ainsi parler, elle est leur protée") iar *posibilul* se deosebeşte şi de *probabil* şi de *virtual*. Femeia „se trouve tout à fait sous la détermination de la nature et n'est, par conséquent, qu'esthétiquement libre. En un sens plus profond, elle ne devient libre que par l'homme, et c'est pourquoi l'homme demande sa main et on dit qu'il la délivre. S'il ne se trompe pas d'adresse, on ne saurait pas parler d'un choix. Certes, la femme choisit, mais si son choix était le résultat de longues réflexions, il ne serait pas féminin..." Raportul dintre estetic şi etic la Kierkegaard se dezvăluie în acest punct. Omul estetic este pentru filosoful danez acela care face din „jouissance" scopul vieţii. „L'esthétique est en homme ce par quoi il est immédiatement ce qu'il est." Omul estetic se află în căutare de *situaţii interesante* (în sensul de la Fr. Schlegel) : iar tinerele fete ignorante de rostul lor îl atrag prin excelenţă. Iată chiar tema din *Le Journal du Séducteur* : seducătorul e un geniu al negării, căci se străduieşte, în faţa fiecărei posibilităţi, să pună în evidenţă contrariul. Şi e un angoasat : angoasa se risipeşte doar în clipa bucuriei. Omul etic e, pe de altă parte, acela care-şi acceptă obligaţiile faţă de sine şi faţă de lume. El dezesperează „de soi-même" şi se alege pe sine „dans sa valeur éternelle", ca un absolut sau, în termeni hegelieni, ca un general. Omul estetic fiind individul, femeia, el nu cunoaşte libertatea : abia omul etic e liber, în măsura în care e capabil să dorească exact ceea ce i se întîmplă. Iar stadiul etic

Scanned with OKEN Scanner

este stadiul eroului : dar nu acela care a săvîrşit un act neobişnuit, ci acela care a avut tenacitatea să-şi ducă pînă la capăt sarcina încredinţată de destin („L'homme extraordinaire est le véritable homme ordinaire").

O întrebare ridică, la Kierkegaard, problema libertăţii ca necesitate acceptată : să fie ea o formă a pasivităţii, de nu chiar a resemnării în faţa destinului ? Într-o astfel de accepţie, libertatea s-ar confunda cu conformismul. Cînd, din contra, necesitatea conduce la libertate doar traversînd opţiunea : a fi liber înseamnă a alege calea pe care conştiinţa o dictează ca necesară. Fără putinţa de a judeca între posibilităţi, nu există decît arbitrar sau hazard. Oedip devine liber abia în clipa în care îşi scoate ochii. Ignorantul din faţa Sfinxului sau asasinul lui Laios era la fel de puţin liber precum copilul izgonit departe de Teba spre a nu deveni paricid. Orbul Oedip vede ceea ce nu putea vedea Oedip de dinainte : paradox prin care scoaterea ochilor transformă, în fond, pe orb în clarvăzător. Antigona devine liberă cînd calcă voinţa lui Creon. Kierkegaard însuşi explică gestul ei nu ca pe actul spontan al unei surori iubitoare, ci ca pe o necesitate care-i pune în sarcină nedreptăţile părinţilor. Poate că, repovestind încercarea lui Abraham, Kierkegaard ajunge, prin critica hegelianismului etic, mai lămurit, la această idee. După el, tentaţia ar fi în cazul lui Abraham morala însăşi care-l împiedică să împlinească vrerea lui Dumnezeu, strecurîndu-i bănuiala că devine un ucigaş. Abraham alege el însuşi : pune de acord morala (în ochii căreia ar fi devenit un asasin) cu religiosul (în ochii căruia fapta lui s-ar fi chemat sacrificiu) : „C'est dans cette contradiction que réside l'angoisse capable à livrer à l'insomnie et sans laquelle Abraham n'est pas l'homme qu'il est". În definitiv, acceptînd împreună cu Hegel că *generalul* (exteriorul) exercită o putere asupra *particularului* (interiorul), Kierkegaard refuză să creadă că această putere este absolută : necesitatea nu trebuie înţeleasă ca o condiţionare

Scanned with OKEN Scanner

absolută a libertății, căci, atunci, noțiunea însăși de libertate ar deveni fără sens. La Hegel, neacționînd prin mijlocirea individului, generalul e mutilant, iar divinitatea este o abstracție exigentă. Dar Abraham (interpretează Kierkegaard), în clipa în care pare a asculta de porunca divină, nu neagă etica, ci o suspendă teologic : individualitatea e așezată provizoriu, un moment, deasupra generalității morale. Aceasta e definiția credinței religioase la Kierkegaard. Nu am înțeles însă de ce, de vreme ce el renunță la sacrificiu, nu putem afirma că Abraham suspendă etic credința, așa cum, voind să-l săvîrșească, suspendase teologic etica. Momentul dialectic prin care individul e ridicat o clipă peste generalitatea morală nu se mai repetă, la Kierkegaard, în stadiul următor : concluzia lui părînd a fi aceea că libertatea și credința se împacă. Dar ele se exclud, ca și esteticul cu eticul, și ar fi nevoie de o nouă suspendare dialectică spre a merge mai departe. Credința neagă libertatea la fel cum, în planul faptei, libertatea neagă fatalismul. În cunoscuta poveste a lui Creangă, personajele se tînguie din cauza drobului de sare ce amenință să cadă peste patul copilului : și nu fac gestul de a-l înlătura. Situația aceasta e o caricatură a fatalității : absența gestului salvator reflectă absența unei conștiințe a libertății. Abraham s-ar fi găsit în aceeași situație dacă și-ar fi ucis copilul : credința lui oarbă nu i-ar fi lăsat loc pentru judecată.

Steaua, 2, 1978

Scanned with OKEN Scanner

absolută a libertății, căci, atunci, noțiunea însăși de libertate ar deveni fără sens. La Hegel, neacționînd prin mijlocirea individului, generalul e mutilant, iar divinitatea este o abstracție exigentă. Dar Abraham (interpretează Kierkegaard), în clipa în care pare a asculta de porunca divină, nu neagă etica, ci o suspendă teologic : individualitatea e așezată provizoriu, un moment, deasupra generalității morale. Aceasta e definiția credinței religioase la Kierkegaard. Nu am înțeles însă de ce, de vreme ce el renunță la sacrificiu, nu putem afirma că Abraham suspendă etic credința, așa cum, voind să-l săvîrșească, suspendase teologic etica. Momentul dialectic prin care individul e ridicat o clipă peste generalitatea morală nu se mai repetă, la Kierkegaard, în stadiul următor : concluzia lui părînd a fi aceea că libertatea și credința se împacă. Dar ele se exclud, ca și esteticul cu eticul, și ar fi nevoie de o nouă suspendare dialectică spre a merge mai departe. Credința neagă libertatea la fel cum, în planul faptei, libertatea neagă fatalismul. În cunoscuta poveste a lui Creangă, personajele se tînguie din cauza drobului de sare ce amenință să cadă peste patul copilului : și nu fac gestul de a-l înlătura. Situația aceasta e o caricatură a fatalității : absența gestului salvator reflectă absența unei conștiințe a libertății. Abraham s-ar fi găsit în aceeași situație dacă și-ar fi ucis copilul : credința lui oarbă nu i-ar fi lăsat loc pentru judecată.

Steaua, 2, 1978

Scanned with OKEN Scanner

SUBIECTE DE NUVELĂ

Un adolescent aşteaptă o scrisoare de la fata pe care o iubeşte. E vară, vacanţă, fata se află undeva în munţi, cu părinţii, care lucrează acolo. I-a promis că-i va scrie la prietena ei, Tania. Băiatul se duce aproape zilnic la Tania. O strigă şi apoi stă sprijinit de gard, privind casa ce se întrezăreşte la cîţiva zeci de metri, dincolo de o grădină cam părăginită. Tania întîrzie, ca de obicei, să se arate. Dacă nu vine imediat, se gîndeşte băiatul, înseamnă că n-a primit nici o scrisoare. Sau, poate a luat-o prin surprindere şi trebuie să se îmbrace. O fată, nu e aşa, nu se întîlneşte cu un băiat, chiar dacă nu e iubitul ei, decît după ce-şi face toaleta. Şi asta ia totdeauna timp ! Simte că se înfurie. Ca să-şi schimbe ideile, îşi aminteşte că, data trecută, cînd a chemat-o, Tania a ocolit pe potecă în loc s-o apuce de-a dreptul prin iarbă. Şi a venit cu mîna goală. Dacă şi acum va ocoli prin acelaşi loc, înseamnă... Dar dacă scurtează drumul ? Tania apare, în fine, şi, firesţe, vine pe potecă, fără grabă. Ce şleampătă e fata asta, Dumnezeule ! Cu părul ăla cîlţos, neîngrijit, cu mîinile prea lungi ! Şi ce rochie oribilă ! Nu aduce nici o scrisoare. E, în schimb, convinsă că Laura (ah, Laura !) nici nu ar fi avut vreme să scrie. Pînă a ajuns acolo, în munţi, pînă s-a obişnuit... Poşta e în general mizerabilă ! Laura i-a spus dealtfel că scrisorile se ridică doar de două ori pe săptămînă, marţea şi vinerea, iar ea a plecat într-o

Scanned with OKEN Scanner

miercuri, așa că... Nici ei, Taniei, nu i-a scris. Băiatul se gîndește că Tania vrea să fie drăguță, dar face gafe. Cum adică să-i fi scris Taniei întîi ? Ca și cum i-ar fi ghicit gîndul, Tania explică precipitat că trebuia, sigur, să-i scrie și ei, măcar de politețe, s-o roage să transmită mesajul. Are dreptate. Băiatul se liniștește puțin. Își închipuie cutia poștală de pe șantier, scrisorile gata să dea pe dinafară. Imaginea asta îl înveselește și-i propune Taniei să se plimbe cu el.

Altă dată. N-a primit nimic. Leneșă la scris e și Laura asta ! Dealtfel, el avea unele bănuieli mai demult. În afara unor bilețele laconice, nu i-a scris niciodată. El, în schimb, ce risipă de hîrtie ! Se plimbă cu Tania prin oraș. Tania pare tristă astăzi. Nu cumva îi ascunde ceva ? Întrebări discrete. Nu, are ea motivele ei. Băiatul se simte bine în rol de confident, chiar dacă Tania nu e prea vorbăreață : secretele unei fete sînt totdeauna plăcute pentru un tînăr. Orgoliu. Îi face, oricum, plăcere să se vadă cu Tania și s-o asculte. Seara, acasă, analizează lucrurile mai cu atenție. Tania n-are, evident, farmec, dar e inteligentă, prietenoasă. Pe lîngă Laura, care e mîndră și cam indiferentă, Tania e o companie agreabilă. Dar iubirea e irațională ! În chip obscur, băiatul are intuiția că nu numai micile confidențe îl atrag la Tania, ci și faptul că ea o reprezintă pe Laura. E, așa zicînd, „delegata“ ei. O poartă în sine, magic, pe Laura ; dar o Laura bună, docilă, accesibilă. Băiatul pune aproape inconștient iubirea lui pentru cealaltă pe o bază de relaxare foarte plăcută. Într-o duminică, merg împreună în pădurea din marginea orașului. Lume, agitație, acordeoane. Beau pepsi, se plimbă cu barca. La întoarcere, băiatul își dă seama că nu s-a gîndit aproape deloc la Laura toată ziua. Își dă seama de asta tocmai cînd Tania aduce vorba despre ea. Nu e chiar plictiseală pe șantier, spune fata, Laura lucrează la o bibliotecă publică, duminica dansează la balul organizat de

Scanned with OKEN Scanner

conducerea întreprinderii. Gelozie surdă. Se desparte repede şi cam nepoliticos de Tania, care îl priveşte mirată.

A doua zi însă, ca şi cum nu s-ar fi întîmplat nimic, o caută şi se duc la ştrand împreună. Soare. Căldură. Tania înoată mai bine decît el. Încearcă s-o ajungă din urmă, dar i se taie răsuflarea şi iese. Tania vine şi ea pe marginea bazinului. Stau, cu picioarele în apă, şi pălăvrăgesc. Ea rîde şi, deodată, îl împinge în apă. O trage de picioare, la rîndul lui, şi se bălăcesc un timp. O scoate la soare, pe braţe, cavalereşte.

După cîteva săptămîni, Tania îi spune că a primit cîteva rînduri de la Laura. Nu, lui nu i-a scris încă, dar o să-i scrie. Şi mai e ceva : o invită pentru trei-patru zile pe şantier. Băiatul mai mult ghiceşte conţinutul scrisorii, expansiunea Laurei, pe care o ştie atît de bine, entuziasmele ei subite pentru orice idee nouă care-i trece prin cap, vai, ce bine o să fie cînd va fi cu Tania, o să se învoiască de la bibliotecă şi... Băiatul e trist. Tania însă pare a-i ascunde cu adevărat ceva, de data aceasta. Îi pune la încercare răbdarea. Da, da, Laura precizează în scrisoare că-i va ieşi prietenei în întîmpinare şi că poate să-l ia şi pe băiat cu ea. Nu pînă sus, părinţii ei n-ar fi de acord cu vizita lui, dar se vor vedea totuşi, undeva, în drum. Băiatul îşi imaginează fulgerător întîlnirea. Fac planuri pentru o plecare. Se simt absorbiţi de idee. A treia zi pleacă, devreme, cu trenul. Soarele nici n-a răsărit. Tania are cu ea un mic sac de voiaj. Coboară într-o haltă pustie. Aşteaptă un autobuz. Între timp vizitează satul. El cumpără două „Eugenii" pe care apoi le ronţăie (cam uscate, nu ?) ; beau apă de la o fîntînă cu roată. El trage găleata, ea îl priveşte. În autobuzul care soseşte în cele din urmă, sînt aproape singuri. O ţărancă, doi forestieri, un vînător. Stau alături şi se uită la dealurile din jur. Tania scoate nişte mere din sacul ei, ecosez, de pînză groasă. Glumesc, rîd, mănîncă. Într-un acces de veselie, Tania pune capul pe umă-

Scanned with OKEN Scanner

rul lui. Timpul trece foarte încet. Se simt bine pe acest drum ce pare fără sfîrşit.

Titlul ar putea fi *Spre Laura.*

În *Cele patru labirinturi,* un scriitor cunoscut dispare fără urmă.

A telegrafiat unui prieten ca să-l invite în orăşelul unde locuieşte de multă vreme, retras şi singur. Prietenul a găsit uşa deschisă, dar casa goală. Nimic, nici un mesaj. Venit de la gară, după un drum lung, aşteaptă neliniştit. Se agită prin casă. Bea o cafea. Fumează. Îşi aruncă o privire pe masa de lucru : citeşte pe coperta unui manuscris gros titlul *Labirintul.* Îl răsfoieşte. Pare neterminat. Nu, nu e neterminat pur şi simplu, ci lăsat aşa, fără ieşire. Prietenul îşi aminteşte cîteva lucruri despre scriitor, întîlniri, convorbiri. Retrospectiva e confuză, dar ea îi sugerează deodată unele puncte neclare din viaţa celuilalt. Ce labirint a fost viaţa lui erotică ! Îi ştie mai multe aventuri, toate ciudate, încurcate, fără soluţie. E din ce în ce mai tulburat şi se decide să facă doi-trei paşi în orăşelul pe care nu l-a vizitat niciodată. Trebuie, nu e aşa, să cunoşti locul în care trăieşte un scriitor, el explică multe.

Un orăşel ce pare ca oricare altul. E spre seară şi prietenul întîrzie un timp pe strada principală. Scriitorul nu e nicăieri : nici la poştă, nici la cafenea, nici în parc. O stradă în pantă îi conduce paşii în cartierul vechi. Grădini, vile, ca din alte timpuri. Îşi dă seama că s-a rătăcit. Toate străzile sînt la fel, nu mai ştie pe unde a venit. Se enervează şi, cum nu e nimeni să-l informeze, se depărtează tot mai mult de centru. Se aşează furios pe o bancă de piatră şi-şi aprinde o ţigară. Ce pustietate ! Ce plictiseală ! Îşi aduce aminte că, nu o dată, critica a reproşat scriitorului retragerea lui, ignorarea vieţii bogate din jur. Iată : avea dreptate ! Cum poţi să scrii într-un orăşel ca ăsta ? Le ce viaţă ţi-e dat să participi, zi

Scanned with OKEN Scanner

rul lui. Timpul trece foarte încet. Se simt bine pe acest drum ce pare fără sfîrşit.

Titlul ar putea fi *Spre Laura.*

În *Cele patru labirinturi,* un scriitor cunoscut dispare fără urmă.

A telegrafiat unui prieten ca să-l invite în orăşelul unde locuieşte de multă vreme, retras şi singur. Prietenul a găsit uşa deschisă, dar casa goală. Nimic, nici un mesaj. Venit de la gară, după un drum lung, aşteaptă neliniştit. Se agită prin casă. Bea o cafea. Fumează. Îşi aruncă o privire pe masa de lucru : citeşte pe coperta unui manuscris gros titlul *Labirintul.* Îl răsfoieşte. Pare neterminat. Nu, nu e neterminat pur şi simplu, ci lăsat aşa, fără ieşire. Prietenul îşi aminteşte cîteva lucruri despre scriitor, întîlniri, convorbiri. Retrospectiva e confuză, dar ea îi sugerează deodată unele puncte neclare din viaţa celuilalt. Ce labirint a fost viaţa lui erotică ! Îi ştie mai multe aventuri, toate ciudate, încurcate, fără soluţie. E din ce în ce mai tulburat şi se decide să facă doi-trei paşi în orăşelul pe care nu l-a vizitat niciodată. Trebuie, nu e aşa, să cunoşti locul în care trăieşte un scriitor, el explică multe.

Un orăşel ce pare ca oricare altul. E spre seară şi prietenul întîrzie un timp pe strada principală. Scriitorul nu e nicăieri : nici la poştă, nici la cafenea, nici în parc. O stradă în pantă îi conduce paşii în cartierul vechi. Grădini, vile, ca din alte timpuri. Îşi dă seama că s-a rătăcit. Toate străzile sînt la fel, nu mai ştie pe unde a venit. Se enervează şi, cum nu e nimeni să-l informeze, se depărtează tot mai mult de centru. Se aşează furios pe o bancă de piatră şi-şi aprinde o ţigară. Ce pustietate ! Ce plictiseală ! Îşi aduce aminte că, nu o dată, critica a reproşat scriitorului retragerea lui, ignorarea vieţii bogate din jur. Iată : avea dreptate ! Cum poţi să scrii într-un orăşel ca ăsta ? Le ce viaţă ţi-e dat să participi, zi

Scanned with OKEN Scanner

de zi ! Acest real labirintic... Cuvîntul din urmă îi sună cunoscut. E a treia oară azi cînd se loveşte de el. Da, cum să scrii despre *nimic* ? Se zvonise că scriitorul lucra la un roman despre oraşul în care trăia. Ce prostie ! Nu s-ar petrece nimic în el ! *Labirintul* : nu cumva acesta e romanul ? Insinuaţiile criticii că autorul îşi restrînge sfera de inspiraţie din ce s-or fi născut ? Prietenul, el, nu e critic, dar înţelege totuşi că o plimbare ca aceea silită pe care a făcut-o nu-i de-ajuns ca să judece un oraş, o lume. Ţine minte că, agasat, scriitorul a răspuns cîndva unui critic că orăşelul lui labirintic e de fapt un *theatrum mundi* ; şi că nici *Ulysse* de Joyce nu conţine mai mult decît o zi din viaţa unui funcţionar care trăieşte într-un oraş asemănător. Aşadar, lumea poate fi cunoscută nu doar în întindere, ci şi în adîncime : e destul să mergi pînă la capăt în adîncul unui singur loc de pe suprafaţa acestei lumi. Acolo e totul. Trebuie doar să ştii să vezi. Să explici, să ieşi la lumina unor semnificaţii. Căci arta romanului e şi ea un labirint... Din nou labirintul, Dumnezeule ! Un labirint, deci, în care scriitorul intră, condus de firul Ariadnei. Ce monştri îl pîndesc oare ? Şi ieşirea ? Într-un roman al lui Durrell această ieşire dă pe o insulă stîncoasă, deasupra mării infinite.

Prietenul se ridică repede de pe bancă şi aleargă pe străzi. Găseşte într-un tîrziu casa scriitorului. Uşa deschisă. Lumina stinsă. Nimeni. Cum se aştepta, dealtfel. Pe masa de lucru, acelaşi roman neterminat intitulat *Labirintul*.

Steaua, 3, 1978

Scanned with OKEN Scanner

METAMORFOZA DOCTORULUI STOCKMANN

Un dușman al poporului a lui Ibsen are multe lucruri ce ne fac să ne gîndim la Camil Petrescu și la Caragiale. Doctorul Stockmann descoperă că instalația de băi a orașului e otrăvită de bacterii ; fratele doctorului, Peter, care e primar, încearcă să împiedice publicarea faptului, spre a nu-și ruina concetățenii, care trăiesc din exploatarea apelor termale. Acesta e tot conflictul. Psihologia lui Thomas Stockmann e la început aceea juvenilă a eroilor camilpetrescieni. Peter, mai experimentat, știe că lucrurile nu sînt deloc simple. Tomas reduce totul la opoziția puterii cu spiritul de dreptate („*Doamna Stockmann :* Gîndește-te, totuși, dragă Tomas, că Peter are puterea în mîinile lui. *Doctorul :* O fi avînd-o, însă eu am dreptatea. *Doamna Stockmann :* O, da, dreptatea ! Dar ce să faci cu ea, dacă-ți lipsește puterea ?"). Raționamentul lui seamănă cu al lui Gelu Ruscanu : „E posibil, într-o societate liberă, ca dreptatea să nu-ți folosească la nimic ? Zău că ai haz, Katrine ! Afară de asta, nu am de partea mea presa liberă și independentă ? Nu am în spatele meu majoritatea compactă ? Nu reprezintă toate astea o putere destul de mare ?" Mai pozitivă, femeia întrevede numaidecît riscul : „*Doamna S. :* O, Doamne, Tomas ! Nu cumva ai de gînd să... *Doctorul :* Ce anume ? *Doamna S. :* Să te pui rău cu fratele tău." Doctorul Stockmann repre-

zintă o versiune naivă a doctorului Relling din *Rața sălbatică*: el vrea binele oamenilor. Teza adevărului absolut, pe care o susține, o va batjocori Relling în cealaltă piesă. Se poate observa cum eroul ibsenian evoluează de la optimismul lui Ruscanu la scepticismul critic al conului Leonida.

Ca și alt erou ibsenian, pastorul din *Rosmersholm*, Tomas e naivul prins în complicatul joc al politicii. Fiica lui, Petra, îl împinge spre acțiune, ca și Rebekka pe Rosmer. Doar că miza în *Un dușman al poporului* este numai politică, în vreme ce în *Rosmersholm* drama adevărată se joacă în planul unor conștiințe marcate de o ereditate sumbră. Conflictul politic din aceasta din urmă se rezolvă relativ repede: rămîne conflictul sufletesc al pastorului, care e un posedat de demoni interiori. Despuind eroii din *Rosmersholm* de atavisme și fatalități, ne alegem, în *Un dușman al poporului*, cu Stockmann și Petra. „Tata e un erou!" exclamă fata, ca și Rebekka sau Hilde (din *Constructorul Solness*). Femeia e mereu agentul de fanatizare al bărbatului în piesele lui Ibsen. Bărbatul e slab sau naiv. Tomas crede că politica e o chestiune de sentiment ori de principiu etic; Peter, la rîndul lui, raționează mai complex politic, știind că agitarea chestiunii băilor va alunga pe turiști și va sărăci orașul. Relația Rebekka-Rosmer, Hilde-Solness, și chiar Petra-Tomas este o relație sexuală deturnată, mascată de una socială, morală sau religioasă. Această latentă sexualitate dă adîncime cuplurilor ibseniene, un caracter enigmatic și pasional, pur și totodată sălbatic.

Aspectul politic este aici, totuși, cel mai izbitor. Viața și discuțiile din tipografia „liberală" sînt frapant similare cu acelea din piesa lui Camil Petrescu. Dar caragialismul începe să predomine. Stockmann e un demagog ingenuu: „Cîrpacii bătrîni trebuie înlăturați! — strigă el. În toate domeniile. Ni se deschid astăzi înainte orizonturi nesfîrșite... Trebuie să căutăm stegari noi, dragii mei! Să rînduim co-

mandanți noi la toate avanposturile!" Între atîția carieriști deghizați, tipograful Aslaksen, purtător de cuvînt al micilor proprietari, face figură de moderat. El vrea „stabilitate" locală, ca și Trahanache. „Dacă dă cineva cu barda în guvern, nu face nici un rău societății, fiindcă nimeni nu se sinchisește. Guvernul nu se clatină, nici nu cade pentru atîta lucru. Dar dacă sînt aruncate peste bord autoritățile locale, atunci ne putem pomeni că vin la cîrmă cei nepricepuți, spre dauna ireparabilă a proprietarilor și a tuturor celorlalți." Billing e tipul cataavencian, cel mai guraliv adversar al primarului, dar și cel mai apt de compromis cînd i se găsește un os de ros (secretariatul primăriei). Hovstadt e oportunistul. Ca și în *Scrisoarea pierdută*, actul al treilea și al patrulea răstoarnă situația în favoarea primarului. Peter gonește pe Tomas în jurul mesei, ca să-și recapete pălăria și bastonul. Apoi, cuvîntările la întrunire. Sigur, caragialismul e mai puțin epatant... Aslaksen, președintele adunării, sună din clopoțel ca și Trahanache: „Silentium, domnilor!" Are replicile aceluiași: „Și eu sînt pentru conducerea autonomă a poporului, dar cu condiția să nu-i coste prea scump pe contribuabili." Apare și cetățeanul turmentat: „Plătesc impozit! E dreptul meu să-mi spun părerea. Ei bine, părerea mea, pe care mi-o susțin pînă la moarte, este că..." Și, firește, nu apucă să și-o spună. E singurul „cinstit", totuși, votînd pentru doctor. Stockmann ține un discurs întrerupt mereu de Aslaksen: „Vorbitorul este invitat să se modereze!" Și sună din clopoțel.

Aici intervine însă surpriza: dramaturgul norvegian își întoarce eroul pe dos. Stockmann capătă statură impresionantă în piesă. Din ridicol, conflictul evoluează spre gravitate. Majoritățile liberale sînt o minciună socială, spune Stockmann, convertit dintr-un liberal într-un conservator: „Puterea e din păcate în mîna majorității, însă dreptatea nu e de partea ei". Și conchide că forța celor puțini trebuie să se

Scanned with OKEN Scanner

bazeze pe prostia unită a celor mulţi. Iată-l pe Gelu Ruscanu devenit elitarist. („Minoritatea are totdeauna dreptate!") În limbajul sarcastic al unui Huxley, Stockmann critică iluziile tuturor categoriilor sociale. Furia rece îl împinge pe doctor să proclame de la tribuna adunării adevăruri greu de rostit cu voce tare: „Nici o putere din lume nu poate împiedica distrugerea unei societăţi întemeiate pe minciună! Veţi infecta pînă la urmă toată ţara. Veţi face totul ca să devină o necesitate distrugerea ei. Dacă e vorba să ajungă lucrurile atît de departe, ascultaţi ce vă spun eu, din adîncul sufletului: să fie distrusă întreaga ţară, iar poporul ei să fie stîrpit!" E proclamat prin vot secret „duşman al poporului". La sfîrşit, naivul Stockmann devine eroic, colosal, gata să înfrunte pe toţi: „omul cel mai puternic din lume este acela care e mai mult singur". Din prietenul liberalismului, a devenit adversarul lui. Prin această stranie metamorfoză a personajului, *Un duşman al poporului* anunţă scepticismul ibsenian al anilor tîrzii, critica iluziilor şi a pedagogiei sociale. Nu-i simpatizăm ideile cinice, dar Stockmann ne copleşeşte; cînd era naiv, ne stîrnea compătimirea. Modernă la Ibsen e această fracturare curajoasă a omului, împotriva oricărei convenţii „realiste".

Scanned with OKEN Scanner

HOMO FABER ŞI HAZARDUL

Homo faber al lui Max Frisch este un roman fragmentar, episodic, scindat. Găsesc în *Istoria* lui Fritz Martini două citate semnificative din *Tagebuch* : „Înclinaţia către schiţă..., preferinţa pentru fragment, dizolvarea unităţilor transmise prin tradiţie, accentuarea, îndurerată sau hazlie, a nedesăvîrşirii." Şi : „Schiţa ca expresie a unei imagini a lumii care nu se mai încheagă sau care încă nu se încheagă ; ca temă faţă de o totalitate formală care o ia înaintea celei spirituale şi nu poate fi decît o soluţie de împrumut ; ca neîncredere într-o formă finită, care nu face decît să împiedice timpul nostru să-ţi atingă vreodată desăvîrşirea proprie". Această, cum să spun, pierdere de către literatură a identităţii se poate lega de pierderea identităţii omului la Frisch, despre care au vorbit şi Esslin referitor la teatru, şi Martini însuşi referitor la proză. Şi exprimă o alienare. În *Homo faber*, personajul principal se numeşte Faber, dar logodnica lui l-a poreclit Homo Faber, fiindcă înfăţişează pe omul tehnicii pure, fabricator de obiecte utile, lipsit de sentimentalitate, de imaginaţie şi de „Weltanschauung", trăind în purul prezent al acţiunii. Cartea lui Frisch este tocmai povestea (relatarea, *Das Bericht*) a şocului produs într-un astfel de om de revelaţia destinului, care declanşează, ca un arc ce a fost prea îndelung timp comprimat, retrăirea propriei vieţi dintr-un unghi *uman*. Oarecum ca în *Cunoaştere de*

Scanned with OKEN Scanner

noapte al lui Alexandru Ivasiuc. Faber e victima unui concurs de împrejurări inexplicabile, de bizare coincidenţe, care îi dezvăluie un sens al lumii care pînă atunci îi scăpase : întîlnirea cu destinul înseamnă întîlnirea cu unitatea obscură, contradictorie, a lumii reale. El crezuse că „tehnicianul" (omul tehnic) este acela care înlocuieşte elemente din fiinţa şi existenţa omului cu surogate tehnice, prelungind pe om prin maşină, şi ţinînd oarecum locul preoţilor din societăţile înapoiate care transfigurau necunoscutul. Omul tehnic substituie transcendentului realităţi concrete. „Tehnicianul — o ultimă ediţie a misionarului alb, industrializarea — o ultimă evanghelie a unei rase muribunde, standardul de viaţă — un succedaneu al sensului vieţii" — afirmă Marcel, arheolog şi muzician, dar Faber îi va înţelege cuvintele abia tîrziu de tot, cînd şocul se va fi consumat. Descriindu-i lui Sabeth robotul, îşi face în fond un autoportret : „Maşina nu are sentimente, nu ştie ce e teama, nici speranţa, care nu fac decît să stînjenească, nu are nici dorinţe în privinţa rezultatului, lucrează pur şi simplu după logica probabilităţii, de aceea afirm : robotul distinge mai bine decît omul, ştie despre viitor mai mult decît noi, pentru că îl află prin calcul, nu speculează şi nu visează, este dirijat de propriile rezultate (feed-back) şi nu se poate înşela ; robotul nu are nevoie de presimţiri". Dar Faber e un robot care se dereglează, devenind uman.

Ceea ce se petrece cu el ţine de hazard : care e un mod de a se manifesta al destinului. Într-un avion dă peste un oarecare Hencke ce se dovedeşte a fi fratele celui mai bun prieten al său din tinereţe, Ioachim. Capriciul îl determină să însoţească pe Hencke în Guatemala, unde Ioachim conduce o plantaţie. Găsesc pe Ioachim spînzurat. Trecutul îl copleşeşte brusc pe Faber. Mai tîrziu, pe un vapor, cunoaşte o tînără, pe Sabeth, de care se îndrăgosteşte. Abia cînd Sabeth moare stupid (iarăşi hazardul), Faber află că era propria lui fiică. Această vertiginoasă acumulare de coinci-

Scanned with OKEN Scanner

dențe (voită de către romancier) îl face vulnerabil pe Homo Faber, dezvăluindu-i sensul suferinței și al morții. O discuție cu Hanna, fosta lui soție, conține explicația întîmplărilor. Hanna pretinde că tehnica e un tertip de a organiza lumea în așa fel încît să n-o mai simțim în intensitate. „Tehnicienii — afirmă ea — au mania de a face creațiunea utilă, pentru că nu-i pot fi părtași, pentru că nu le spune nimic ; tehnica e un tertip pentru a izgoni, ca element de opoziție, lumea din lume...“ Și încă : „Greșeala este că noi, tehnicienii, încercăm să trăim fără moarte. Textual : tu nu consideri viața o formă, ci o simplă adițiune ; n-o raportezi la timp, fiindcă n-o raportezi la moarte... Viața nu e materie, nu poate fi dominată prin tehnică.“

Într-adevăr, ceea ce se întîmplă perfectului alienat care e Faber ține de revelarea unui sens al existenței de dincolo de tehnică, de un transcendent pe care doar arta l-ar putea exprima. Arta ? Max Frisch însuși pare a se îndoi de aceasta. Nu nota el în *Tagebuch* tocmai incapacitatea artei de a surprinde o totalitate a lumii, de a fi, la rîndul ei, o totalitate coerentă ? Faber, indiferent la toate, este șocat de existența suferinței, a pasiunii și a morții, uluit de fatalitate și de hazard. Destinul n-a intrat niciodată în calculele lui („Eu nu cred în fatalitate, în destin ; ca tehnician, sînt obișnuit să calculez cu formulele probabilității.“). Nu era o necunoscută : pur și simplu nu exista. Alienarea lui Faber constă tocmai în această privare a omului de sensul uman. Marx susținea că alienarea este o frustrare a „muncitorului“ de „munca“ lui : Homo Faber reduce munca la utilitate, lipsind-o de scop ; el recade sub imperiul necesității imediate (chiar dacă aceasta nu mai seamănă cu cîștigarea existenței, cu viețuirea) și este esențial neliber. Tema romanului lui Frisch ar fi deci conflictul dintre „viață“ (într-un înțeles, dacă nu mistic, oricum religios, al vieții ca unitate cosmică) și „tehnică“ (viața fără înțeles și care conduce la scindare

Scanned with OKEN Scanner

și la pierderea identității). Omul este uman doar în raport cu destinul. Nesocotindu-l, e covîrșit de el, sub înfățișarea purului hazard : căci destinul poate fi ignorat, dar nu ocolit. Rămîne întrebarea asupra rolului artei : dacă artei înseși destinul ca totalitate îi este străin, înseamnă oare că nu-și atinge nici ea desăvîrșirea proprie ? Scindarea romanului lui Frisch, caracterul lui episodic, să fie expresia necesară a concepției despre o viață scindată ? Oare forma în artă poate continua să fie omogenă, cînd lumea despre care vorbește nu mai este ? Ajungem la dilema pe care Lukács și Adorno au încercat s-o rezolve : cel dintîi răspunzînd afirmativ, cel din urmă, negativ. Homo Faber și hazardul : arta și incongruitatea lumii. Homo Faber iese sfărîmat din întîlnire : dar arta ?

Scanned with OKEN Scanner

FAUST ŞI MEFISTO

„Dacă romanele de aventuri sînt romane fără iubire, aceasta nu e o problemă de gen, ci una de public", observă Thibaudet într-o paralelă dintre romanul de aventuri francez şi acela englez. Şi adaugă, cu umor, despre *Robinson Crusoe*: „Cred că un romancier francez n-ar fi rezistat ideii de a face din Vineri o femeie primitivă". Locul pe care în romanul francez, şi nu doar de aventuri, îl ocupă iubirea, iar în romanul englez, experienţa de viaţă (şi socială) într-o accepţie mai generală, îl ocupă în romanul german „pedagogia". Thomas Mann definea astfel, în conferinţa de la Lübeck, tema *Muntelui vrăjit*: cartea „transportă pe un tînăr oarecare în cosmic şi metafizic şi face cu adevărat din el eroul unei povestiri care urmăreşte să repete, într-un fel bizar, ironic şi aproape parodic, vechiul *roman educativ* german *Wilhelm Meister*, acest produs al marei noastre epoci burgheze." Aventura are aici un anumit înţeles de iniţiere, dincolo şi de eros, şi de experienţa socială practică: „Marea nu e un peisaj — continuă scriitorul — este experienţa eternităţii, a neantului şi a morţii, un vis metafizic. Acelaşi lucru se poate spune şi despre regiunile cu aer rarefiat, ale zăpezilor eterne. Marea şi muntele înalt nu fac parte integrantă din natură, ele sînt elementare în sen-

Scanned with OKEN Scanner

sul unei grandori supreme și sălbatice, extraumane. Cînd e vorba de natură, ai aproape impresia că artistul civil, cotadin, urban, burghez, are tendința să sară peste peisajul rural și să caute direct elementarul. În adevăr, abia în fața forțelor elementare, atitudinea lui față de natură are dreptul uman, absolut, de a se proclama și de a se manifesta ca atare : o teamă, o tulburare, o aventură necuviincioasă și frenetică. Priviți-l pe acest Hans Castorp alunecînd pe schiurile lui de lux în tăcerea primordială, supremă, amenințătoare și insondabilă, care nu e măcar ostilă, dar augustă și relativ indiferentă. El se confruntă cu ea ca și cum s-ar confrunta naiv cu problemele intelectuale spre care îl împinge destinul..." Muntele lui Castorp nu e insula lui Robinson și nici lumea mondenă a eroului balzacian ; experiența lui Hans Castorp diferă și de aceea socializantă a personajului lui Defoe (care reface societatea) și de aceea erotic-cuceritoare a personajului lui Balzac (care descoperă societatea). Acesta e un prim punct. Al doilea constă în specificul experienței : aproape întotdeauna inițierea personajului în romanul german are caracter pedagogic, ea fiind determinată de prezența unui educator. Societatea, viața, experiența însăși educă pe Adam Bede ori pe Jude Obscurul ; femeia educă pe Lucien de Rubempré. În romanul german, acest rol revine de obicei unui profesor sau unui prieten. De aceea romanul german e aproape mereu un Bildungsroman : *Narcisse și Goldmund*, *Jocul cu mărgelele de sticlă*, *Alteță regală*, *Muntele vrăjit*. Bazat, adică, pe o concepție despre educație, pe o temă a formării individului, puse în practică de un educator sau inițiator.

La englezi, nu e pedagogie, deși există formare, inițiere, educație. Și nici nu se simte nevoia unui personaj care să-și asume această sarcină. Emma Janei Austen se inițiază prin

proprie experienţă, ca şi Robinson, rolul lui Knitley fiind doar de călăuză discretă şi incapabilă să intervină eficient înainte ca eroina să descopere pe cont propriu complexitatea vieţii. Nici unul dintre eroii lui George Eliot, Lawrence, Huxley sau Virginia Woolf nu se încredinţează unui educator de meserie ; întîlnirea cu doctorul Aziz şi cu India îi e de ajuns domnişoarei Quested din *Călătoria...* lui Forster, aşa cum le e de ajuns personajelor din nuvelele aceluiaşi întîlnirea cu Pan sau cu Sirena sau, lui Rastignac, cu fetele lui Goriot. Romancierul german este mai exigent : educatorul de profesie apare de fiecare dată cînd e necesar. Narcisse educă pe Goldmund, Magistrul Muzicii pe viitorul Mare Magistru al Jocului, Hans Castorp se află între Settembrini şi Naphta, Klaus Heinrich din *Alteţă regală* îl are pe Überbein. Şi se ştie ce destin îl distruge pe Leverkühn, al cărui educator e în stare doar să-l observe, nu să-l îndrume. Aceste cupluri masculine devin esenţiale în romanul german de după *Faust*. Sentimentul care domină este prietenia bărbătească. Parafrazîndu-l pe Thibaudet, aş zice că Stendhal n-ar fi rezistat ideii de a face din Überbein o Madame de Rênal. Şi, invers, iubirea însăşi capătă în romanul german o formă particulară. Aceea a lui Castorp pentru Claudia Chauchat se fixează dincolo de carnal, într-o foarte ciudată spiritualitate. Iar Goldmund moare în braţele lui Narcisse, după ce şi-a consumat vitalitatea aiurea. „Ţelul spre care tindeam — scrie Thomas Mann lui Carl Maria Weber despre *Moartea la Veneţia* — era un echilibru între senzualitate şi moralitate, aşa cum l-am găsit atins ideal în *Afinităţile elective...* S-a mai adăugat ceva de natură încă şi mai spirituală... : faptul că avem o atitudine fundamental bănuitoare, fundamental pesimistă faţă de pasiunea însăşi, faţă de pasiunea în genere.“ Şi încă şi mai clar : „Din punct de vedere

Scanned with OKEN Scanner

cultural, iubirea de același sex e în mod evident la fel de neutră ca și cealaltă : în ambele, totul depinde de cazul individual, ele pot genera vulgaritate și producții de prost gust, după cum ambele sînt în măsură să ducă la înălțătoare trăiri.“ Iubirea spiritualizată conduce la acel raport pedagogic de care vorbeam, e o inițiere de un fel anume, în care senzualității i se substituie o cordialitate (etimologic) a spiritului. Nu e nimic aici din erotismul violent al lui Lawrence ori din acela, mult mai puțin metafizic, din romanul francez.

Julien Sorel este educat de Madame de Rênal și de Mathilde de la Mole : între ei, directorul seminarului joacă un rol tranzitiv. Klaus Heinrich, în schimb, îl are la început pe Überbein și apoi pe Imma Spoelmann. Senzualitatea, în cazul lui, aproape nu există. Überbein, profesorul suplinitor, sărac, paria sau, cum își zice, *malheur*, îl pregătește pentru *augustitatea* condiției sale de alteță regală : excepție, etichetă, ținută, însingurare. Își oprește, de fiecare dată, elevul să i se deschidă sufletește, atrăgîndu-i atenția că el e o *formă*, nu un raport direct. Între Klaus Heinrich și ceilalți este doar puntea fragilă a infirmității : mîna atrofiată, pe care prințul o ascunde cu un gest cochet, îi impune, lui, rezervă, distanță, deși îi face pe ceilalți să încerce a se apropia de el cu simpatie ori chiar cu milă. „*A reprezenta* este, bineînțeles, ceva mai mult și mai înalt decît *a fi*“, spune Überbein. Această mînă bolnavă, care-și are parcă biologia ei proprie, legătură paradoxală între prinț și lume, este un motiv esențial și în dragostea pentru Imma. Cu totul lipsită de senzualitate ! Imma e un alt Überbein pe lîngă Klaus Heinrich. Cînd prințul îi cade în genunchi, abandonîndu-și întîia oară ținuta, Imma îi sărută mîna bolnavă. Va descoperi în bărbatul demn de compătimire pe acela demn de respect, abia cînd el îi va împărtăși cîte ceva din preocupările esențiale

ale omului de stat. Nu-l va iubi însă nici acum, ci va încerca să-l educe, la rîndul ei : îl va învăţa să privească viaţa în faţă. Überbein îi trezise interesul pentru forma augustă ; Imma i-l va trezi pe acela pentru fondul uman. Trecut şi prin această experienţă, a iubirii pedagogice, Klaus Heinrich va putea spune la sfîrşit : „Crezul nostru : augustitate şi iubire".

De la Goethe încoace, în romanul german, Faust apare aproape întotdeauna însoţit de Mefisto.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Ape adînci 7
Simple speculaţii cu morala la urmă . . . 14
Prozatori de altădată 17
Laude 24
Emily Dickinson şi alţii 27
Spicuiri 30
Sensurile unei parabole 44
Casa de păpuşi 50
Zeugmă 56
Fragmentarium 61
Povestiri extraordinare 66
Copii teribili 71
Monologul lui Schiller 76
Adam Bede 82
Afinităţi 85
Cotidianul în roman 90
Modernitatea lui Sadoveanu 95
Dosarul unui roman 100
Comparatism 108
Reflecţii disparate 113
Lecturi de vacanţă 117
Povestiri pentru copii ? 121
Două femei 124
Paradoxurile romanului 129
Omul mecanomorf 135
Istorie şi metamorfoză 140
Confruntări 145
Idile 149
Poezia ca teatru 153

Scanned with OKEN Scanner

Originea unui fetiş 153
Moral, psihologic, estetic 163
Conspect filosofic 167
Subiecte de nuvelă 172
Metamorfoza doctorului Stockmann 177
Homo Faber şi hazardul 181
Faust şi Mefisto 185

Lector: FLORIN MUGUR
Tehnoredactor: CONSTANŢA VULCĂNESCU

Apărut 1978. Bun de tipar 23.05.1978. Tiraj 7270 ex. broşate. Hîrtie scris 1 A de 80 g/m². Format 16/54×84. Coli ed. 7,97. Coli de tipar 12. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 8R — 1

Tiparul executat sub comanda nr. 1951 la Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918" str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 Bucureşti, Republica Socialistă România